



mohamed khatab

إدوارد سعيد
د: عبد الكريم مخفوض

العالم

والنفس والناقص

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

2000

العنوان الأصلي للكتاب:

The World, The Text, And The Critic

Edward W. Said

■ ■

الحقوق محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

E-mail : unecriv@net.sy

البريد الإلكتروني:

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.com

تصميم الغلاف للفنان: عبدالله أبو راشد

□□

تهيد النقد الدنيوي

إن ممارسة النقد في هذه الأيام تتخذ لها أربعة أشكال رئيسية. فالأولى هو النقد العملي الذي نجده في مراجعة الكتب وفي الصحافة الأدبية. والثاني هو التاريخ الأدبي الأكاديمي الذي ينحدر إلينا من الاختصاصات التي كانت قائمة في القرن التاسع عشر كدراسة الأدب الكلاسيكي والفيلولوجيا وتاريخ الحضارة. والثالث هو التقويم والتأويل من زاوية أدبية، وعلى الرغم من أن هذا الشكل بالأساس عمل أكاديمي فإنه، على نقض سلفيه، ليس مقصوراً على المحترفين وعلى أولئك الكتاب الذين يبرزون من حين إلى آخر. فالتقويم هو الشيء الذي يحمله ويمارسه أساتذة الأدب في الجامعة مع العلم أن المستفيدين منه بأبسط المعاني هم كل تلك الملايين من الناس ممن تعلموا في الصف كيفية قراءة قصيدة، وكيفية الاستمتاع بالتعقيد الذي تطوي عليه فكرة ميتافيزيقية، وكيفية وجوب تصورهم أن للكذب واللغة للرزية ثمة سمات فريدة يستحيل تقليصها إلى موعظة أخلاقية أو سياسية بسيطة. وأما الشكل الرابع فهو "النظرية الأدبية" التي هي بمثابة مضمار جديد نسبياً، فهذه النظرية برزت كميدان لاهت للنظر بالنسبة للبحث الأكاديمي والشعبي في الولايات المتحدة في وقت لاحق لبروزها في أوروبا؛ فالداس كوالتر بينيامين والفتى جورج لوكاش، مثلاً، قاما بعملهما النظري في باكورات سنوات هذا القرن، كما كتباً بلهجة معروفة ولو أنها مثار جدل على أوسع نطاق. ولكن النظرية الأدبية لم تبلغ مرحلة النضج، على الرغم من الدراسات الريادية التي أنجزها كانيث بيرك قبل الحرب العالمية الثانية بزمان طويل، إلا في عقد السبعينات (1970) وذلك من جراء الاهتمام المتعدد الملحوظ بالنماذج الأوربية السباقة (من أمثال البنيوية ودلالات الألفاظ والتفكيك).

فالمقالات المجموعة ضمن هذا الكتاب تستمد وجودها من هذه الأشكال الأربعة كلها، حتى لو كان ميداناً مراجعة الكتب في الصحف والتقويم الأدبي في الصف بعيدين البعد كله عن التمثيل المباشر هنا. ولكن واقع الحال يتجسد في أن الجهود الحديثة التي بذلتها طيلة اثني عشر عاماً (1969-1981) في كتابة هذه المقالات ساقطت للتعامل مع كل الأنواع الأربعة التي تتألف منها الممارسة النقدية الأدبية. وذلك بالطبع شيء عادي جداً، وصحيح قوله أيضاً عن معظم نقاد الأدب في هذه الأيام.

ولئن كانت هنالك من مساهمة يساهم بها ما دعوته في هذا الكتاب بالنقد أو الوعي النقدي، فهي محاولة تخطي حدود الأشكال الأربعة كما جاء تحديدها أعلاه. وإن هذا الجهد ليسم (إن لم يسم نجاحه) العمل النقدي الذي تضطلع بعينه هذه المقالات كما يسم، فضلاً عن ذلك، الأعمال والاصطلاحات التي تدين المقالات بوجودها لها.

إن الوضع السائد في النقد الآن قد بلغ الحد الذي جعل كل شكل من الأشكال الأربعة يمثل بحد ذاته تخصصاً (على الرغم من نشور النظرية الأدبية بعض الشيء) وميداناً محدداً جداً من ميادين الجهد الفكري. وإن من المفروض، علاوة على ذلك، أن يوجد الأدب وكل الدراسات الإنسانية في صميم الثقافة (أو ثقافتنا كما يقال عنها فسي بعض الأحيان)، وأن تحظى الثقافة، من خلالها، بشرف السمو والتعزيز، وأن تبقى ممارسة الثقافة الرفيعة ذات الخطوة الرسمية هامشية أيضاً حيال السهموم السياسية الخطيرة التي يعيشها المجتمع - ولا سيما في تلك النسخة الثقافية التي يفرسها في الأذهان المثقفون والمحترفون والنقاد الأدبيون.

وهذا الواقع أدى إلى قيام عبادة الخبرة الاحترافية ذات الأثر المخزي على العموم.

فالخبرة كانت، بالنسبة لطبقة أهل الفكر، خدمة تسمى، لا بل وتباع، للسلطة المركزية في المجتمع بشكل عادي، وهذه هي خيانة الكتبة المأمورين "Trahison des cleres" التي تحدث عنها جوليان بيندا في العشرينات. فالخبرة في الشؤون الخارجية، على سبيل المثال، كانت في العادة تعني إضفاء مسحة الشرعية على مسلك السياسة الخارجية، لا بل والأقرب إلى الصواب أن نقول أنها كانت استثماراً مطوياً لإعادة تعزيز دور الخبراء في الشؤون الخارجية (1). وإن مثل هذا القول الصحيح عن نقاد الأدب والكتاب الإنسانيين المحترفين، عدا أن خبرتهم قائمة على أساس عدم التدخل فيما دعاه فيكون بمنتهى الروعة بعالم الأمم - أي ذلك العالم الذي يمكن دعوته أيضاً، بمنتهى البساطة، "بالعالم أو الدنيا". فنحن نقول لتلاميذنا وعموم جماهيرنا بأننا ندافع عن الآداب الكلاسيكية، مفخرة الثقافة الليبرالية ودرر الأدب النفيسة، حتى في الوقت الذي يكشف فيه عن أنفسنا بأننا صامتون (ولربما عاجزون) حيال العالم التاريخي والاجتماعي الذي تحدث فيه كل هذه الأشياء.

إن المدى الذي يصل إليه الطلاق بين مؤسسة الميدان الثقافي وخبرته وبين صلاتهما الحقيقية بمؤسسة السلطة قد تجلى لي على أوضح ما يكون من خلال حديث مع صديق جامعي قديم كان يعمل في وزارة الدفاع لفترة من الزمن خلال حرب فيتنام. فوفتها كان القصف على أشده، وكنت أحاول بكل سذاجة أن أفهم نوعية ذلك الشخص الذي كان بمقدوره أن يأمر يومياً طائرات ب-52 بإلقاء القنابل على بلد أسويي بعيد بحجة المصلحة الأمريكية في الدفاع عن الحرية وإيقاف المد الشيوعي.

"يا صاحبي"، قال صديقي، "إن الوزير كائن بشري عديد المكونات: فهو لا ينطبق على الصورة التي ربما حملتها في ذهنك عن السفاح الإمبريالي المتوحش. إذ في الغرة الأخيرة التي كنت فيها بمكتبه شاهدت على طاولته رواية (الرباعية الاسكندرانية) لدوريل". ومن ثم توقف عن الحديث بكل مكر وكأنه كان يريد أن يترك لوجود تلك الرواية على الطاولة أن يعود وحده على بتأثيره البغيض. ولكن المغزى الأدهى لحكاية صديقي كان مفاده أنه ما من إنسان قرأ رواية ما، واستعذبها على أرجح الظن، كان بوسع أن يكون ذلك السفاح المتوحش الذي قد يتصوره المرء (2). وبعد مضي عدة سنوات تخطر على بالي هذه النادرة التي تتقاذفها كلها الشكوك (وأنا لم أعد أذكر رد فعلي على ذلك الربط المبهم بين دوريل وبين إصدار الأوامر بالقصف في الستينات) وتقع علي وقع الصاعقة كونها الشيء النموذجي عما يحدث بالفعل على أرض الواقع: فالكتاب الإنسانيون والمفكرون يقبلون الفكرة التي مفادها أن بمقدورك أن تقرأ أحسن القصص وأن تقتل وتغشوه البشر في آن واحد معاً لأن باب العالم الثقافي مفتوح على مصراعيه أمام ذلك النوع الخاص من التعمية، ولأن الأنواع الثقافية ليس من المفروض أن تتدخل في تلك الأمور التي لا تصابق المنظومة الاجتماعية على تدخلها بها. وإن الشيء الذي ينجلي من تلك النادرة هو الفصل المستحب بين البيروقراطي الرفيع المقام وبين قارئ الروايات ذوات القيمة المشكوك بها والمكانة المحددة.

وخلال أواخر الستينات (1960) طرحت نفسها النظرية الأدبية بمزاعم جديدة. فالجذور الفكرية للنظرية الأدبية في أوروبا كانت طافحة بالتمرد، وهذا عين الصواب على ما أظن.

إن الجامعة التقليدية وهيمنة الحتمية والوضعية وتجسيد الإيديولوجيا البورجوازية "للمزج الإنساني" والحوالز الصارمة بين الاختصاصات الأكاديمية: كلها جعلت النظرية الأدبية تطرح نفسها على أنها ردود أفعال عجيبة على كل هذه الأمور التي عملت على ترابط الأسلاف النافذين للمنظر الأدبي الحالي من أمثال موسور ولوكاش وباتيل وليفي شتراوس وفرويد ونييتشه وماركس. لقد طرحت نفسها تلك النظرية بأنها مركب يحتزم الإحاطة بكل الإقطاعات الصغيرة في قلب عالم الإنتاج الفكري، وكان الأمل المنشود البين أن من الممكن، بالنهاية، توحيد كل ميادين النشاط البشري، فضلاً عن المعاش معها كوحدة.

ولكن ثمة شيء طراً، ولربما بشكل لا مناص منه. فالنظرية الأدبية الأمريكية فكفت من حركة تنخلة جاسرة عبر تخوم التخصص في أواخر السبعينات ودخلت في تيه "النصية" وهي تجر معها أحدث رواد النصية الثورية الأوربية ككيريديا وفوكو اللذين كانا يدليان، هما نفسهما، بمنتهى الأسف، على تشجيع تقديس تلك النظرية للأشياء وصقلها عبر الأطلسي. وهكذا فليس من المبالغة في شيء أن نقول بأن

النظرية الأدبية الأمريكية، أو حتى الأوروبية، صارت تتقبل الآن مبدأ عدم التدخل وبلا أي تحفظ، وبأن طريقتها الخاصة في اقتصاص موضوعها (وفق صيغة الثوسر) لا تعني أبداً اقتصاص أي شيء دنيوي أو ظرفي أو ملوث اجتماعياً.

وهكذا صارت النصية بمثابة النقيض الحقيقي لما يمكن دعواته بالتاريخ بعد تحييده جانباً والحلول محله. فالرأي الذي يعتبر أن النصية صار لها وجود لرأي صائب، بيد أنها وبالطريقة نفسها لم تبرز في أي مكان محدد أو في أي زمان معين. إنها استنبات، ولكن لا بفعل أي إيمان على الإطلاق ولا في أي زمان بتاتاً، وإن من الممكن قراءتها وتأويلها، غير أن المفهوم روثلياً أن القراءة والتأويل يحدثان على نحو مغلوط، وهكذا فإن من الممكن تمديد لائحة الأمثلة إلى ما لا نهاية، ولكن بيت التصيد يبقى على ما هو عليه. فالنظرية الأدبية، بالشكل الذي تجري فيه ممارستها اليوم في الأكاديمية الأمريكية، عزلت النصية في أغلب الأحوال عن الظروف والأحداث والخواص الجسدية التي جعلت منها شيئاً ممكناً، وأحالتها إلى شيء واضح جزاء اعتبارها نتيجة للعمل البشري.

فحتى لو قبلنا (كما أقبل أساساً أنا) الأدلة التي طرحها هيدن وايت - ومنها أنه ما من سبيل قط لتجاوز النصوص ابتغاء وعي التاريخ "الحقيقي" بشكل مباشر - فإن من الممكن أيضاً أن نقول أن مثل هذا الإدعاء يجب ألا ينسخ الاهتمام بتلك الأحداث والظروف التي نجمت عن النصوص نفسها والتي عبرت عنها النصوص. وإن تلك الأحداث والظروف ما هي إلا نصية أيضاً (فكل روايات وحكايات كوبراد تقريباً طرح لنا وضعا - من مثل زمرة من الأصناف ممن يجلسون على متن سفينة ويستمعون إلى حكاية ما - يفضي إلى السرد الذي يشكل النص)، فبلا عن أن الكثير منا يدور في النصوص يلصق إلى النصوص في الوقت نفسه، أي يتقرب بنفسه منها على نحو مباشر. فموقعي هو القول بأن النصوص دليوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذلك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرناها حتى حين يبدو عليها التفكير لذلك كله.

إن النظرية الأدبية، نظرية اليسار أو اليمين سواء بسواء، قد أدارت ظهرها لكل هذه الأشياء، وهذا الموقف يمكن اعتباره، كما أرى، التنصراً لأخلاق الاحترافية، ولكن ليس من المصادفة في شيء أن يقتزن بروز فلسفة أضيق مما ينبغي، أي فلسفة النصية للبحث وعدم التدخل النقدي، مع سطوع نجم الريغانية⁽¹⁾، أو بعبارة أخرى، مع حرب باردة جديدة وتفاقم التسكر ونفقات الدفاع، والاضطراب الهائل باتجاه اليمين في أمور تمس الاقتصاد والخدمات الاجتماعية والأرثدي العاملة المنظمة⁽⁴⁾، فالنقد

⁽¹⁾ نصية إلى الرئيس الأمريكي الأسبق رولاند ريغان - المترجم.

المعاصر، في عزوفه عن الدنيا بقضها وقضيضها كرمسى الحص تكتلفه الشكوك والمغالطات إلى حد لا يتصوره العقل، تخلى عن جمهوره، عن أهالي المجتمع الحديث الذين تركوا تحت رحمة قوى المسوق "الحررة" والشركات للمتعددة الجنسيات ومضاربات الشهوات الاستهلاكية. وما نحن الآن نشهد ترعرع رطلنة طنانسة كسي نحجب، بتعقيداتها المربعة، الوقائع الاجتماعية وكى تشجع، ويا للغربة، دراسة "أنماط التمييز" بشكل بعيد جداً عن الحياة اليومية في مرحلة انحصار القوة الأمريكية.

فالنقد لم يعد بوسعه التعاون مع هذه المغامرة للتجارية، أو التظاهر بتجاهلها لأن ممارسة النقد لا تعني للثة إضفاء مسحة من الشرعية على الوضع الحالي أو الالتحاق بركب طبقة كهنوتية من البطارقة والميتافيزيقيين الدوغمائيين. إن كل مقالة في هذا الكتاب تؤكد على الترابط بين النصوص وبين الوقائع الوجودية للحياة البشرية والسياسة والمجتمعات والأحداث. فالوقائع المتعلقة بالقوة والسلطة - والمتعلقة أيضاً بضروب المقاومة التي يبديها الرجال والنساء والحركات الاجتماعية والسلطات والمعتقدات التقليدية - هي الوقائع التي تجعل من النصوص أمراً ممكناً، وهي التي نطرحها لقراء تلك النصوص، وهي التي تستقطب اهتمام النقاد. ولذلك فإنني أقترح أن تكون هذه الوقائع مثار اهتمام النقد والوعي النقدي.

وعند هذا الحد صر من الواضح ولا بد أن هذا النوع من النقد لا يمكن ممارسته إلا خلف وخارج إطار الإجماع المتحكم بهذا الميدان اليوم في تلك الأشكال الأربعة المقبولة التي جنت على ذكرها آنفاً. ومع ذلك فلفن كانت هذه المهمة هي مهمة النقد في الزمن الحالي، ألا وهي الوقوف بين الثقافة السائدة وبين الأشكال التجميعية للمنظومات النقدية، فذلك شيء من العزاء إن نحن تذكرنا أن هذا المال كان في الوقت نفسه مال الوعي النقدي في الماضي القريب

ما من قارئ قرأ كتاب "المحاكاة" (Mimesis) لإرخ أورباخ، وهو واحد من أهم الكتب وأكثرها إثارة للإعجاب، وكتاب من أنفس الكتب التي ظهرت على وجه الأرض عن النقد الأدبي، وإلا ودغدغت مشاعره الظروف التي أحاطت بالكتابة الفعلية لهذا الكتاب.

فلقد لمح أورباخ عرضاً تقريباً إلى هذه الظروف في الأسطر الأخيرة من الخاتمة التي تمثل شرحاً موجزاً جداً لعلم المنهج (ميثودولوجيا) عما صار في خاتمة المطاف عملاً بارزاً ذا أهمية أنبية.

إذ بعد أن يشير أورباخ إلى أنه ما كان يومه أن يتعامل مع كل الأشياء المكتوبة من قبل عن الأدب الغربي، وفيه، لتحقيق طموحه في دراسة مستقصية مثل تصوير الواقع في الأدب الغربي" يردف قائلاً:

لو قد أنكر أيضاً أن كتابة الكتاب كانت خلال الحرب وفي استانبول، حيث أن المكتبات غير مؤهلة لإجراء الدراسات الأوربية. وبما أن الاتصالات الدولية كانت معوقة كان لزاماً علي أن أستقني عن كل الدوريات تقريباً، وعن كل أحدث الاستقصاءات تقريباً أيضاً، كما كان لزاماً علي في بعض الحالات الاستقناء عن طباعة نصوصي طباعة مؤبقة. ونظراً لذلك فإن من الممكن وحتى من المحتمل أن أكون قد تجاهلت بعض الأشياء التي كان يتوجب علي أن أؤمن النظر فيها، وأن أكون قد أكتت أحياناً على شيء يحضه أو عمله البحث الحديث... ولكن من الناحية الأخرى فإن من الممكن جداً أن يكون الكتاب مدينأ بوجوده لهذا النقص نفسه المتمثل بقياب مكتبة غنية ومتخصصة.

فلو أتيح لي أن أعترف على كل ذلك العمل الذي تم إجزائه عن موضوعات عديدة جداً، لما توصلت على الأرجح إلى اتخاذ قرار بالكتابة (5).

إن مأساة هذا الشيء البسيط من التواضع أمر ملفت للنظر وذلك لأن أورباخ يتحدث، أولاً، بلهجة هائلة تخفي الكثير من آلامه في منفاه. فلقد كان لاجئاً يهودياً هارباً من أوروبا النازية، وكان باحثاً أوربياً في ذلك التراث الحريق الذي يدور حول دراسة (الأدب الرومانسي الألماني).

ولذلك فقد كان هنا في استانبول ياتماً من أي اتصال له مع المراكز الأساسية السياسية والثقافية والأدبية التي كان يستند عليها ذلك التراث السهايل. وفي كتابة "المحاكاة" لم يكن يمارس، كما يلح إلينا في عمل لاحق، لحرافه فقط على الرغم من كل المعوقات: بل كان يلجأ عملاً ثقافياً، وحضارياً حتى، وسرمدياً ذا أهمية قصوى. فالشيء الذي جازف به ما كان مجرد احتمال ظهوره في كتابته ضحلاً، متخلفاً عن العصر، مخطئاً وذا طموح مخيف (إذ من هو ذلك الإنسان ذو العقل السليم الذي يضطلع بعيب مشروع ضخم جداً ضخامة موضوع الأدب الغربي بأسره؟). ولقد جازف أيضاً، من الناحية الأخرى، باحتمال عدم الكتابة والوقوع بالنتيجة فريسة المخاطر الحقيقية للمنفى: أي لعدم النصوص والموروثات والاتصالات التي تشكل شبكة ثقافة ما. فالمنفي الأوربي يصبح، لدى لعدم الوجود الفعلي للثقافة كما تتمثل مادياً بالمكتبات ومؤسسات البحث ووجود كتب أخرى وباحثين آخرين، منبوذاً ومرتبكاً وبعيداً كل البعد عن الحصن والأمة والمناخ.

وحين يختار أورباخ أن يذكر استانبول كمكان منفاه فإنه يضيف بذلك شحنة مأساوية أخرى على ظهور كتاب "المحاكاة" بشكل فعلي. فبالنسبة لأي أوربي متمسك أساساً بالأدب الرومانسي زمن القرون الوسطى وزمن الانبعاث الحضاري، بالشكل

الذي كانه أورباخ، فإن استانبول لا تجسد ضمناً مكافئاً خارج أوربا بتلك البساطة وحسب. فاستانبول تمثل التركي المرعب، والإسلام أيضاً، أي بيع الديار المسيحية والرمز المجسم لتلك الردة الدينية المشرقية الكبيرة. لقد كانت تركيا، طيلة العصر الكلاسيكي للثقافة الأوربية، هي المشرق كله ممثلاً بالإسلام العنقوي المروع (6). بيد أن هذا لم يكن كل شيء. فالمشرق والإسلام كانا يمثلان أقصى درجات الغربة عن أوربا ويمثلان التصدي لأوربا والموروث الأوربي المتجسد باللاتينية المسيحية، فضلاً عن التصدي للسلطة المزعومة للكنيسة والملزع الإنساني في التعليم والجماعة الثقافية الواحدة. لقد بقيت تركيا والإسلام، طيلة قرون وقرون، سيفا مصلاً على أوربا كوحش مركب عملاق يهدد أوربا بالدمار، إن وجود منفي أوربي في استانبول وقت الفاشية في أوربا كان يعني شكلاً صارماً ومهلاً جداً من أشكال النفي عن أوربا.

ومع ذلك، فإن أورباخ يكشف علانية سر تلك المفارقة التي مفادها أن بعده بالتحديد عن موطنه بكل المعاني التي تتطوي عليها هذه العبارة - هو الشيء الذي أتاح له فرصة ذلك الإنجاز الرائع لكتاب "المحاكاة". فكيف تراه انقلب المنفي من تحد أو مخاطرة، لا بل ومن صدمة عنيفة لذاته الأوربية، إلى مهمة إيجابية، ومهمة سيكون نجاحها صلاً ثقافياً ذا أهمية فائقة؟

إن الجواب على هذا السؤال موجود في المقالة التي كتبها أورباخ في خريف حياته بعنوان "فيلولوجيا الأدب العالمي". فالقسط الأكبر من هذه المقالة يحبك تلك الفكرة التي ظهرت على أوضح ما يكون للوحة الأولى في كتاب "المحاكاة"، والتي من الممكن تقديرها سلفاً في الاهتمام الباكر الذي أولاه أورباخ ليفكو، ومفادها أن العمل الفيلولوجي يتعامل مع الإسمالية جمعاء ويتخطى الحدود القومية. فكما يقول: "إن موطننا الفيلولوجي هو للمعمورة، إذ لم يعد بوسعنا البقاء ضمن إطار الأمة". ولكن مقالته تبين أن موطنه الدنيوي هو الثقافة الأوربية. بيد أنه، وكأنما يتذكر اقتلاعه من جذوره الأوربية ومنفاه في المشرق، يضيف قسلاً: "إن أئمن قسطنطين من إرث الفيلولوجي، والقسط الذي لا يفي عنه، لا يزال يكن في إرث وثقافة أمته ذاتها. وإن عمله لن يكون مجدياً قولاً وفعلًا إلا حين ينفصل أولاً عن هذا الإرث ومن ثم يتخطاه" (7) وهكذا فابتهاء التوكيد على القيمة المستحبة التي تكمن في الانفصال عن الموطن يستشهد أورباخ بفقرة مما يقوله هوغو في كتاب "التنذيب" للقديس فوكتور:-

ولذلك فإن مصدراً عظيماً من مصادر الفضيلة بالنسبة للذهن المتمرس هو أن يتعلم بلدي ذي بدء، ورويدا رويداً، تبذل موقفه من الأشياء المنظورة والمعبرة كي يتمكن لاحقاً من أن يخلفها كلها وراءه. فالإنسان الذي يرى موطنه كثيراً على نفسه هو إنسان خفل طوي العود، والإنسان الذي ينظر إلى أية تربة وكأنها تربة موطنه فهو إنسان قسوي، وأما الإنسان الكامل فهو ذلك الإنسان الذي يرى للعالم بأسره غريباً عليه.

(إن النص اللاتيني بهذا الخصوص على أوضح ما يكون إذ يقول:

perfectus vero cui mundus totus exilium est).

وهذا هو كل ما يقتبسه أورباخ من هوغو، في حين أن بقية الفقرة تتواصل على

المنوال نفسه:

إن صاحب النفس الوديعه يركز حبه على بقعة واحدة من العالم، في حين أن الإنسان القوي يوسع حبه كي يشمل الأمكنة كافة، ولكن الإنسان الكامل هو من يخدم جذوة حبه. ولنا معناه منذ أيام الصبا على أن أقيم في بلاد غريبة، وإني لأدرك صق الحزن الذي يشعر به الذهن أحياناً لدى مغادرة الموعد الضيق في كوخ أحد الفلاحين، وأدرك أيضاً صق الإزدراء الصريح الذي يكنه الذهن للموعد الرخامية والمقاعات المزدهنة بألواح الخشب اللامع (8).

إن أورباخ يقرن بين عقيدة هوغو خيال المنفى وبين فكرتي الغالة والبلد الأجنبي (paupertas- terra aliena)، على الرغم من أنه في الكلمات الأخيرة من مقالته يؤكد على أن شرعة التشفيث الكاملة في التشرد المعتمد هي "وسيلة جيدة أيضاً للإنسان الذي يتمنى أن يحظى بحب لائق للعالم". وهكذا فعند هذه النقطة تتجلى خاتمة أورباخ في كتاب "المحاكاة": "من الممكن تماماً أن يكون الكتاب مديناً بوجوده لنفس هذا النص المتمثل بانعدام وجود مكتبة غنية ومتخصصة". وبكلمات أخرى كان الكتاب مديناً بوجوده لنفس تلك الحقيقة التي مفادها أن المنفى والتشرد كانا في المشرق لا في المغرب الأوربي. ولئن كان الواقع على هذا النحو فإن كتاب "المحاكاة" نفسه لن يكون كما كان الظن فيه مراراً وتكراراً، مجرد تأكيد للتراث الثقافي الغربي وحسب، وإنما سيكون أيضاً عملاً مبنياً على اضطراب هام وحقيقي عن ذلك التراث، وعملاً لا يستمد شروطه وظروف وجوده مباشرة من تلك الثقافة التي وصفها بمثل ذلك النوع من التبصر والأكعية اللاديين، بل يستمدّها على الأرجح من ابتعاد معضل عنها. وعلاوة على ذلك يشتط أورباخ إلى حد القول، كما يروي لنا في فصل سابق من فصول "المحاكاة"، بأنه لو حاول القيام بعمل دراسي كامل وبالطريقة التقليدية لما كان بمقدوره أن يكتب ذلك الكتاب؛ إذ لكالت الثقافة نفسها، بمؤسساتها الرسمية والمأذونة، قد منعت إقدام رجل واحد على إنجاز مهمة بهذه الجسورة. فمن هنا جاءت القيمة التنفيذية للمنفى، تلك القيمة التي استطاع أورباخ تحويلها واستغلالها لتنفيذ عمل مجد.

وهيا بنا الآن نعيد النظر بفكرة المكان، تلك الفكرة التي تمكن من خلالها إنسان مثل أورباخ أن يشعر في استانبول، طيلة فترة تبعده عن مكانه الطبيعي، بأنه بعيد عن مكانه ومنفي ومتغرب، إن أقرب وصف للمكان قد يحدده على أنه الأمة، إذ لن فكرة الأمة، أي فكرة جماعة ثقافية قومية ككيلونة ذات سيادة وذلك مكان محدد قبالة غيره من الأمكنة الأخرى، تحظى بالتأكيد بأكمل درجات التحقيق في تلك الحدود الشاسعة

المرسومة بين أوربا والمشرق - ألا وهي تلك الحدود الخافتة بموروث طويل وتعبس في أغلب الأحيان في الفكر الأوربي (9). ولكن فكرة المكان هذه لا تغطي الفروق الدقيقة القائمة بالأساس بين التوكيد والتلازم والالتزام والتوحد والتجمع، أي كل ما ينجم عن عبارة "في الموطن، أو في المكان المناسب".

وفي هذا الكتاب سوف أستخدم كلمة "ثقافة" للإشارة إلى بيئة وعملية وهيمنة مضمون فيها الأفراد (في ظروفهم الخاصة) وأعمالهم، فضلاً عن أنهم في الوقت نفسه تحت المراقبة من فوق بواسطة البنية الفوقية، ومن تحت بواسطة سلسلة كاملة من المواقف الميثودولوجية.

ولذلك ففي الثقافة وحدها نستطيع العثور على كل سلسلة المعاني والأفكار التي نقلتها لنا عبارات من أمثال "الانتماء إلى مكان، أو في مكان مناسب، وكون للمرء في موطنه وفي مكانه المناسبين".

إن فكرة الثقافة لفكرة فضفاضة بالطبع. ولكن الثقافة، كتكلم منهجية ذات دلالة سياسية واجتماعية وتاريخية أيضاً، فضفاضة بدورها فكركها، والدليل على ذلك يقوم في معجم كروبر كلوكون عن معاني كلمة الثقافة في ميدان علم الاجتماع (10). بيد أنني سأفادى ذكر تفاصيل هذه المعاني المتكثرة بعضها من بعض، وأكتفي بالتطرق مباشرة إلى ما أظنه يخدم أهدافي هنا على أفضل ما يرام. فالثقافة يتم استخدامها، في المقام الأول، لا لتحديد الشيء الذي ينتمي إليه المرء وحسب، وإنما لتحديد الشيء الذي يمتلكه المرء، ناهيك عن تحديدها أيضاً، فضلاً عن عملية الامتلاك السالفة الذكر، ذلك الحد الفاصل الذي تحكم عليه معركة ضارية بين مفهوم الشيء للتخيل على الثقافة ومفهوم الشيء الذي من صلبها هي، فهذه الأشياء ليست مثار جدل البتة: إذ إن معظم الناس الذين يستغلون مقولة الثقافة يوافقون طغيها ولا بد، مثلما يوافق عليها أورباخ في خاتمة كتابه حين يتحدث عن وجوده في استلبول بعيداً عن بيئته الثقافية المألوفة. بعيداً عن صلب مواد البحث والبيئة المعتادة.

ولكن، في المقام الثاني، هنالك بعد أكثر تشويقاً لفكرة الثقافة هذه ألا وهو تملكها الامتلاك، أي بما معناه أن الثقافة بمقدورها، بفضل موقعها الرفيع أو السامي، أن تجيز وتهيمن وتحل وتحرم، وأن تخضع منزلة شيء ما أو أن ترفع من مقامه، الأمر الذي يعني بوجيز العبارة: قدرة الثقافة على أن تكون وسيلة، أو ربما الوسيلة الأساسية، للإتيان بالتمييز القاطع في قلب مضمارها هي وفيما خلف ذلك المضمار أيضاً، فهذه الفكرة هي لفكرة الجلية في الاستشراق الفرنسي، على سبيل المثال، كشيء متميز عن الاستشراق الإنكليزي، وهذا بدوره يلعب دوراً رئيسياً في عمل إيرنست رينان ولويس ماسيلون وريموند شواب الذين يمثلون أكبر الباحثين، والذين سيكون عملهم موضع التقويم في الجزء الأخير من هذا الكتاب.

وحين يتحدث أورباخ عن عدم قدرته على كتابة كتاب مثل "المحاكاة" لو أنه بقي في أوربا، فإنه يشير بالتحديد إلى تلك الشبكة المتصلبة المتألفة من تقنيات البحث ومن القوانين الأخلاقية- وهي الشبكة التي من خلالها تفرض الثقافة المسندة على الباحث الفرد قولينها للمتعلقة بكيفية إجراء الدراسة الأدبية. ومع ذلك فحتى هذا النوع من الفرض ليس إلا مظهراً ثانوياً من مظاهر قدرة الثقافة على السيطرة على العمل وعلى تجويزه. وأما الشيء الأهم في الثقافة فهو أنها منظومة من القيم التي ترشح إلى تحت كي تغمر بقطراتها كل شيء تقريباً ضمن نطاقها هي، وإلى حد البذل، ولكن المفارقة العجيبة تكمن في أن الثقافة تتحكم من فوق دون أن تكون، في الوقت نفسه، متاحة لأي شيء ولاي إنسان تتحكم به. وواقع الحال في عصرنا هذا، عصر المواقف المتأنية عن وسائل الإعلام، أن الإصرار الإيديولوجي، الذي تصدر عليه هذه الثقافة أو تلك لاستقطاب الانتباه إليها على أنها سامية قد حل به الوهن وحلت محله ثقافة صارت قوانينها ومعاييرها خفية إلى ذلك الحد الذي صارت تبدو فيه بأنها "طبيعية" وموضوعية و"حقيقية".

إن المرء ليفترض، من منطلق تاريخي، أن الثقافة كانت دائماً تعطي ضمناً التسلسلات الهرمية وذلك لأنها عزلت الخاصة عن العامة، الأمير عن هم أقل تميزاً وهكذا دواليك.

وعلاوة على ذلك فقد جعلت بعض الأساليب والأنماط الفكرية تطفئ على ما عداها. ولكن توجهها كان على الدوام يتمثل بالتحرك إلى تحت من ذروة القوة والتميز كي تنتثر وتنتشر وتوسع نفسها على أوسع نطاق ممكن. فالثقافة في شكلها النفعي هي تلك الثقافة التي يتحدث عنها ماثيو أرنولد في كتابه الممنون بـ "الثقافة والفوضى". باعتبارها تثير في أنديةها حماسة مقددة:

إن جهادة الثقافة هم أولئك الرجال المتحمسون لنشر أفضل معلومات وأفضل أفكار زمانهم، ولتيسير سيادتها ونقلها من هذا الطرف في المجتمع إلى ذلك، وهم أولئك الرجال المجتهدين لتثذيب المعرفة من كل ما كان فظاً سابقاً صعباً عويصاً لعتراً فظاً ومناعاً، بغية إضفاء مسحة إنسانية عليه وجعله مجدياً خارج إطار زمرة المصقولين والمتعلمين شريطة إستبقائه بين أفضل معلومات وأفكار الزمان [هذا هو بالتأكيد التعريف الذي ساقه أرنولد للثقافة] وجعله، من ثم، مصدراً حقيقياً للطلاوة والنور. (11)

• إن السؤال الذي طرحه هنا حماسة أرنولد للثقافة هو العلاقة بين الثقافة والمجتمع فهو يحلّل أن يبرهن على أن المجتمع هو الأساس المادي والنفلي الذي تحاول الثقافة أن توسع هيمنتها عليه من خلال جهادة الثقافة. ولذلك فإن العلاقة المتلى بين الثقافة والمجتمع ما هي إلا علاقة تطابق يغطي الأول فيها

الثاني. بيد أن الأمر الذي يتجاهله قراء أرنولد مراراً وتكراراً هو أن أرنولد يتصور هذا الطموح الذي تطمح إليه الثقافة ليسط هيمنتها على المجتمع إن هو بالأساس إلا طموح دينته للصراع: أي أن أفضل المعلومات وأفضل الأفكار عليها أن تتبارى مع كل الإيديولوجيات والفلسفات والمعتقدات والتصورات والقيم المتضاربة فيما بين بعضها بعضاً، علاوة على أن التبصر الذي كان لدى أرنولد كان مؤاده أن الشيء الذي يحدث به الخطر في المجتمع ليس مجرد صقل الأفراد، أو تطوير زمرة من الإحصائيات المرفهة، أو بعث الاهتمام بالأدب الكلاسيكية، وإنما كان إحكام الهيمنة المطلقة، بد نوالها والظفر بها، لزمنة من الأفكار المتماثلة التي يدعوها أرنولد توقيراً لها بالثقافة، على غيرها من الأفكار الأخرى في المجتمع.

ومع ذلك فالشيء الذي لا يزال على صلة وثيقة بالموضوع هو توجيه السؤال إلى أرنولد عن مكان حدوث هذا الصراع من أجل الهيمنة. فإذا قلنا بأنه يحدث في المجتمع نكون قد افترضنا من الجواب، على ما نظن، ولكن يبقى علينا أن نحدد مكانه في المجتمع، وقصارى القول فإن اهتمام أرنولد يدور حول مجتمع محدد إجمالاً على أنه، مثلاً، أمة - إنكلترا، فرنسا، ألمانيا، ولكن الأكثر إمتاعاً من هذا هو أن أرنولد يتصور المجتمع على ما يبدو وكأنه عملية ولربما كيونة عرضة للانقياد والهيمنة، لا بل وللاكتناص أيضاً، وإن ما كان يفهمه أرنولد على الدوام هو أن المرء حين يكون قادراً على تسليط مجموعة أو منظومة من الأفكار المدعوة "بالثقافة" على المجتمع يعني أن يكون ذلك المرء قد أدرك أن المراهبات التي يراهن عليها هي تشبه للمجتمع بالثقافة، وبالتالي احتياز سلطة مرعبة جداً. ولذلك ليس من باب المصادفة في شيء أن يلزق أرنولد، في خاتمة كتابه "الثقافة والفوضى"، الثقافة المظفرة بالدولة، ما دامت الثقافة هي أفضل ذات المرء والدولة تحقيق لتلك الذات في الواقع المادي. وهكذا فإن قوة الثقافة ليست، على نحو كامن، بأقل من قوة الدولة في شيء. وإن أرنولد ليس على أي شيء من الغموض حيال هذه النقطة إذ إنه يتحدث، أول ما يتحدث، عن معارضته المطلقة لأمر من أمثال "الإضرابات والمظاهرات، كأننا ما كان يدل القضية، وبعدئذ يمضي قتماً ليبرهن على أن مثل هذه "الفوضى"، كالإضرابات والمظاهرات، تتحدى سلطة الدولة التي شأنها، أخلاقياً وسياسياً وجمالياً، شأن الإضرابات والمظاهرات:

إن الدولة التي يكون فيها اللقون حازماً وآمراً، تكون المعسيرة الراسخة والمستقرة للنظام العلم شرطاً لازماً كي يحظى المرء بالتضج لكل ما هو ثمين ودائم الآن، أو كي يوطد الأسس لكل ما هو ثمين ودائم في المستقبل.

ولذلك فنحن نرى أن إطار الدولة ونظمها الخارجي، كأننا من يكون

الإنسان الذي يدير الدولة، شيء واحد مقدس، وبناء على ذلك فإن الثقافة من ألد أعداء الفوضى، بالنظر لتلك الآمال والمخططات التي ترعاها الدولة، والتي تعلمنا الثقافة أن نرعاها أيضاً.

إن التواكل في ذهن أرنولد بين الثقافة، أي السيادة-الارامعة للثقافة على المجتمع (كل ما هو ثمين ودائم)، وبين إطار الدولة ونظامها الخارجي شبه اللاهوتي، أمر واضح تماماً، وهذا التواكل يوحى بتطابق السلطة تطبيقاً وتواظب على حركه بلاغة أرنولد وتفكيره. فلكي يكون المرء مع الثقافة وفيها، يعني أن يكون في الدولة ومعها بطريقة ولاه قسري. ومع هذا التشابه، تشابه الثقافة مع الإطار الخارجي للدولة، تلتي ثمة أشياء أخرى كالقوة والعهد وحس الأكثرية وكل شبكة المعاني التي نقرنها بعبارة "الموطن" والانتماء والجماعة. فخرج سلسلة هذه المعاني - وذلك لأن الخارج هو ما يحدد الداخل في هذه الحالة - ثقف الفوضى والمحرومون ثقافياً شرعاً، أي تلك العناصر التي تعارض الثقافة والدولة: ألا وهم المشردون، بمنتهى الاختصار.

ليس في نيتي هنا أن أبحث بالتفصيل تلك المضامين التي تطوي على أهمية القصوى، والتي تتجلى في التعليقات الختامية لأرنولد على الثقافة. ولكن من الجدير بنا أن نلصق، على الأقل، على بعض تلك المضامين في إطار أعرض من الإطار الذي وضعها فيه أرنولد. فحتى لو كانت الثقافة هي المثل الأعلى بالنسبة لأرنولد، يجب للنظر إليها بنفس هذا المنظار من أجل الشيء الذي ينتهي منها ومن أجل الشيء الذي تقتصر عليه حين تكون موضع تقدير الدولة ومن أجل حقها بذلك التقدير حين تكون واقعية. وهذا يعني أن الثقافة عبارة عن منظومة من التميزات والتقويمات - الجمالية أساساً على الأرجح - كما قال ليونيل تريلينغ، بيد أنها ليست أقل قهراً ولذلك السبب نفسه (13) لأن شريحة من الدولة تكون قادرة على التشبه بها، كما يعني أن الثقافة عبارة عن منظومة من التقايات المشتركة من الأعلى ولكن قوانينها مسنونة من خلال جماعتها السياسية، وبذلك. المنظومة يمكن رصد أمور من أمثال الفوضى والتخلف واللاعقلانية والدونية والذوق المتفيم واللا أخلاقية، ويمكن نبذها واستبقاؤها هناك بواسطة سلطة للدولة ومؤسستها.

إذاً لو صح القول بأن الثقافة، من ناحية أولى، هي العقيدة الإيجابية لأفضل ما يستخلصه الفكر ويعرفه، فهي أيضاً من ناحية أخرى بمثابة العقيدة السلبية التفاضلية لكل ما ليس بأفضل.

ولئن كنا قد تعلمنا مع ميشيل فوكو أن ننظر إلى الثقافة نظرتنا إلى سيورة متشعبة بالمؤسسات، وسيورة تستقي مناسباً كل ما تراه مناسباً لها، فقد رأينا فوكو أيضاً وهو يبين كيف أن أخريات معينة، آخرين معينين، قد استبقوا صامتين، خوارج، أو استبقوا - في الحالة التي درس فيها قانون العقوبات والكبت الجنسي - مدجلين

لصالح الاستعمال في قلب الثقافة.

وحتى لو رغبتا بتفنيد كل ما وجده فوكو من النفايات التي نفتها الثقافة الأوربية الكلاسيكية لكل ما وسمته قانونيا بالمعتوه أو اللاعقلاني، وحتى لو لسم نفتنع بأن الموقف المتناقض الذي وقفته تلك الثقافة من مسألة الجنس بتشجيعه وكتبته في أن واحد معا كان موقفا معما بالشكل الذي يتصوره فيه فوكو، فإننا سوف نفتنع ولا بد بأن جدلية تحسين الذات وتوكيد الذات التي تحقق من خلالها الثقافة هيمنتها على المجتمع والدولة، فهي جدلية معتمدة على تلك الممارسة الدائمة التي تمارسها الثقافة لعزل ذاتها عن كل ما يتصوره لا يمت بصلة إلى ذاتها هي. وأما الأسلوب الذي يتم به هذا العزل فهو على الدول وضع الثقافة المدعومة فوق الآخر. وهذه المقولة ليست بأي حال من الأحوال مقولة ميتافيزيقية كما سيدل على ذلك للتو مثلاً إنكليزيان من أمتة القرن التاسع عشر. وهذان المثان كلاماً على علاقة بالتطبيق الذي سقته من قبل عن أوربا، ألا وهو أن الثقافة عليها أن تتعامل بحسن عدواني لصالح الأمة والوطن والجماعة والانتماء. فالمثل الأول موجود في محضر جلسة رسمية لماكولي في عام 1835 عن التربية الهندية إذ يقول:

ليس لي أية معرفة لا بالسنسكريتية ولا بالعربية، ولكنني فطنت ما يوسعي للتكوين تقويم دقيق لقيمة كل منهما. لقد قرأت ترجمات لأشهر الأصنام العربية والسنسكريتية. ولقد تحدثت، هنا وفي الوطن، مع أناس متميزين بكفاءاتهم في اللغات الشرقية. وإنني على استعداد للنظر إلى التعليم الشرقي بالتقويم الذي جاء به المستشرقون أنفسهم. بيد أنني ما وجدت واحداً منهم بمقدوره أن يخفض حقيقة كون رف واحد من مكتبة أوربية جيدة يساوي كل الكتب المطبوعة للهند والجزيرة العربية. إن السمو الجوهري للكتاب الغربي محط الإقرار التام فعلاً من قبل أولئك الأعضاء الذين يشكلون اللجنة والذين يدعمون الخطة الشرقية في التعليم.... وليس من المبالغة أن نقول أن كل المعلومات التاريخية المجموعة في اللغة السنسكريتية أقل قيمة مما قد يوجد في تلك الملخصات المبتذلة والمستخدم في المدارس الإعدادية في إنكلترا، وفي كل فرع من فروع الفلسفة الأخلاقية والمادية نجد أن المكان النسبي لهاتين الأمتين هو نفسه تقريباً. (14)

إن هذا القول ليس مجرد تعبير عن رأي وحسب. لا، ولا يمكن استبعاده، كما استبعد ديريدا في كتابه *grammatology* ليفي شتراوس، كشاهد نصي عن التشرق العرقي. وإن ذلك القول، في الواقع، لدليل على التشرق العرقي بل وعلى أكثر من ذلك لأن رأي ماكولي ما هو إلا تصور غارق في صميم للتشرق العرقي ونو لتأجج مؤكدة. إذ إن ماكولي كان يتحدث من موقع السلطة حيث كان يوسع ترجمة تصورات

إلى قرار يأمر سكان شبه قارة بأسرها أن يذعنوا للدراسة بلغة غير لغتهم الأم. وهذا ما حدث في حقيقة الأمر. وهذا الموقف بدوره ما عزز لدى الثقافة أمام نفسها مشروعية تصرفها من جراء توفيره سابقة، وواقعة، جرتا للشعور بالتفوق والعودة في دست السلطة إلى الانغمار في كل من بلاغة الانتماء، أو للاكينونة "في الوطن" إن جاز التعبير، ومن بلاغة الإدارة أيضاً: كي تحلّ للوحدة منهما محل الأخرى بمنتهى البساطة.

وثمة مثل ثانٍ يتعلق بالهند أيضاً. فحين تناول بالدراسة ليريك ستوكس، بحدة ذهن تستحق الإعجاب، أهمية الفلسفة النفعية للحكم البريطاني في الهند، يتعجب الموه في كتاب ستوكس المعنون بـ "النفعيون الإنكليز والهند" من الكيفية التي تتمكن بها زمرة قليلة من المفكرين نسبياً - من بينها بيتام بالطبع والثالثي ميل - من الإتيان بالحجج لتعزيز مذهب فلسفي واستكمال لهكم الهند، مذهب ينطوي في بعض جوانبه على تشابه لا يرقى إليه الشك مع آراء أرنولد وماكولي في الثقافة الأوروبية من أنها أسس من كل ما عداها. فما هو جون ستوارت ميل يحتل اليوم بين (نفعي البيت الهندي) منزلة ثقافية مرموقة إلى الحد الذي جعل آراءه عن الحرية والحكومة التمثيلية تدور على ألسنة أجيال وأجيال على أنها المقولة الثقافية الليبرالية المتطورة حول هذه القضايا. ولكن عن ميل كان على ستوكس أن يقول ما يلي: لقد أفاد جون ستوارت في كتابه [عن الحرية] قتلاً بندقية متناهية أن مبادئ الحرية مقصود تطبيقها حصراً على تلك البلدان التي تطورت تطوراً كافياً في مضمار الحضارة ليكون بمقدورها تسوية شؤونها بالبحث العقلاني. وعلاوة على ذلك كان مخلصاً لأبيه في تشبيهه بالاعتقاد أن الهند ما كان بالإمكان حكمها وقتذاك إلا بشكل استبدادي. ولكن على الرغم من أنه كان يرفض، هو نفسه، تطبيق تعاليم الحرية والحكومة التمثيلية في الهند، فإن حطة ضئيلة من الليبراليين الراديكاليين وجمهرة متكاثرة من المثقفين الهنود لم يضمنوا أمثال هذه القيود. (15) إن لمحة خاطفة على آخر فصل في الحكومة التمثيلية - ناهيك عن التطرق إلى المقطع الوارد في المجلد الثالث من مقالات ويهوت حيث يتحدث عن تغييب الحقوق بالنسبة للبرابرة - توضح بمنتهى الجلاء رأي ميل الذي قال فيه أن ما كان عليه أن يقوله عن هذا الأمر لا يمكن تطبيقه بالفعل على الهند، والسبب بالأساس أن رأي ثقافته بحضارة الهند هو أنها لم تكن وقتها قد بلغت بعد درجة التطور المطلوب.

إن تاريخ الفكر الغربي بأسره إبان القرن للتاسع عشر مليء بأمثال هذه التخرصات والتمييزات بين ما هو مناسب لنا وما هو مناسب لهم، إذ إن الأول مصنفون بأنهم في الداخل، في المكان الصحيح، مأوفون، منتمون، وباختصار فهم فريق، والمثاني مصنفون على أنهم في الخارج، ثغوى، شواذ، قبيح، وباختصار فهم تحت. فمن هذه التمييزات، التي حظيت بسطوتها من خلال الثقافة، ما كان بوسع أي

امرى أن يتغلب منها حتى ماركس - كما ستبين للتسو قراءة مقالاته عن الهند والمشرق (16). إن الاسم الوطني الثقافي الكبير للثقافة الأوربية على أنها المعيار الممتاز حمل معه زمرة مرعية من التمييزات بين ما لنا وما لهم، بين الملائم وغير الملائم، وبين الأوربي وغير الأوربي، وبين الأعلى والأدنى: فهذه هي التمييزات التي يقع عليها المرم في أي مكان في موضوعات ولشباب موضوعات من أمثال علم اللغة والتاريخ ونظرية العرق والفلسفة والأنثروبولوجيا، لا بل وحتى البيولوجيا. ولكن السبب الرئيسي لمجبن على ذكر هذه الأمور هنا يكمن في الإشارة إلى أنه في نقل ثقافة ما ودوامها هناك عملية متواصلة من التعزيز، من خلالها تضيف الثقافة السائدة إلى نفسها الامتيازات المقصورة عليها والمتأثرة لها من جراء إحساسها بالهوية الوطنية، بقوتها كأداة بيد الدولة، أو حليف لها أو فرع منها، بصواب موقفها، بمظاهرها الخارجية وتوكيدها لذاتها، والأهم من هذا كله إحساسها بمبرر قوتها كمختصر على كافة الأشياء التي لا تمت لها بلية صلة.

وما من سبب يدعو للشك في أن الثقافات كلها تتحرك بهذه الطريقة، وما من سبب يدعو للشك في أنها كلها عموماً تميل إلى تحقيق للظفر من خلال تعزيز هيمنتها. ومن الجدير بالذكر أنها كلها تعزز هيمنتها بطرق شتى ويمتدني للوضوح. وإنني لأعتقد أن صحيح القول يكمن في أن بعضها أكثر فاعلية عملياً من الأخريات حين يتعلق الأمر ببعض الأنواع الخاصة بالأصنام البوليمية. بيد أن هذا الواقع من اختصاص علماء الأنثروبولوجيا للمقارنة، وليس ميداناً جديراً بالمغامرة هنا للإكوان بتسميات عريضة عليه. فمثار اهتمامي هو الإشارة إلى أن الثقافة إن كانت تمارس أنواع الضغط الذي جئت على ذكره، وإن كانت تخلق المناخ، لا بل والجماعة التي تتوحد للناس الشعور بالانتماء، عندما إذا يجب أن يكون صحيحاً أيضاً أن مقاومة الثقافة كانت موجودة على الدوام. وفي أغلب الأحيان تتخذ تلك المقاومة شكل العداء الصريح لأسباب دينية أو اجتماعية أو سياسية (وثمة مظهر واحد من مظاهر هذا العداء موصوف على نحو جيد بقلم إيريك هوبزبوم في كتابه "الثوار البدائيون"). ولقد جاء هذا العداء على الأغلب من أفراد أو مجموعات أعلنت عنهم للثقافة جهاراً أنهم ممن خارج إطارها أو أنهم من مستوى أدنى منها (والسلسلة هنا واسعة بالطبع، من كبش الفداء الشعائري وصولاً إلى النبي المعزول، ومن المنبوذ اجتماعياً إلى الفنان الحاكم، ومن الطبقة العاملة إلى المفكر المتغرب). وهناك شيء كبير من الصدق في فئاعة جوليان بيندا بأن المثقف أو المتعلم (clerc)، كان بطريقة أو أخرى هو الذي يجسّد القيم والأفكار والفعاليات التي تتسلم وتعرض سبيل العيب الاجتماعي المفسروض من قبل الدولة القومية وثقافتها الوطنية.

ومن المؤكد أن ما يقوله بيندا عن المثقفين (المسؤولين عن للتصدي بطرق مقصورة على مهنة الثقافة وحدها) يتماشى تماماً مع شخصية مقرط بالشكل الذي

تبدو فيه في "محاورات أفلاطون"، أو مع معارضة فولتير للكنيسة، أو مع فكرة غرامشي، الأحدث عهداً، عن المثقف الدستوري المتحالف مع طبقة صاعدة ضد هيمنة طبقة حاكمة. فحتى أرنولد يتحدث عن "الأغراب" في كتاب "الثقافة والفوضى" ويصنفهم بأنهم أولئك "الأشخاص المنقلدون لأسماً، لا بروحهم الطبقية، بل بروح عمومية رحيمة، وهي الروح التي يربطها مباشرة بثقافة مثالية ولا يربطها، على ما يبدو، بتلك الثقافة التي زلّج لاحقاً بينها وبين الدولة. وأما من الناحية الأخرى فإن بيندا مخطئ بالتأكيد حين يعزو الكثير جداً من القوة الاجتماعية للمثقف المعزول الذي تأتيه القوة، وفقاً لما يقوله بيندا، من صوته المنفرد ومن معارضته للمشاعر الجماعية المنظمة. ولكن إذا سلمنا جدلاً أن المصير التاريخي لمشاعر جماعية من أمثال "بلدي مصيب أو مخطئ، ونحن نبيض ولذلك نلتقي إلى عرق أسمر من عرق السمود، وأن الثقافة الأوروبية أو الإسلامية أو الهندوسية أسمر من كل الثقافات الأخرى" هو المسؤول عن تخشين الفرد وتوحشه، قد يكون عندئذ من الصحيح أن الوعي الفردي المعزول، المعارض للبيئة المحيطة والمتحالف مع الطبقات والحركات والقيم المناوئة، هو صوت معزول وخارج المكان الصحيح ولكنه حيز كبير جداً من ذلك المكان وواقف بمنتهى الوعي ضد العقيدة المائدة لمانصرة مجموعة من القيم المعروفة جهاراً بأنها عمومية أو رحيمة، ومجموعة تنكّي مقاومة محلية هامة ضد هيمنة ثقافة واحدة. وواقع الحال يدل أيضاً على أن المثقفين، وبموافقة كل من بيندا وغرامشي، مفيدون شابة الفائدة في تفعيل الهيمنة. وهذه الحقيقة ما هي بالطبع إلا خيانة للمثقفين المأمورين "Trahison de clercs"، إذ إن مساهمتهم غير اللاتقة في الوصول بالمشاعر السياسية إلى حد الكمال هي الشيء الذي يشكل بمنتهى الأمل نفس جوهر خيانتهم الجماعية المعاصرة. وأما بالنسبة لفكر غرامشي، الأكثر تعقيداً من سابقه، فإن مثقفين معينين مثل كروس جديرون بالدراسة (ولربما بالحسد) لأنهم جعلوا أفكارهم تبدو وكأنها تعابير عن إرادة جماعية.

وهذا كله يبين لنا، إذاً، وضع الوعي الفردي في صميم نقطة حساسة، علاوة على أن هذا الوعي في تلك النقطة الحساسة هو ما يحلّ استكشافه هذا الكتاب وبالشكل الذي أدعوه فيه بالنقد. فالعقل الفردي يدون، من ناحية أولى، جماعية الكل أو البيئة أو الموقف الذي يجد نفسه فيه وهو على أتم إدراكه بذلك. ومن ناحية ثانية، ونظراً لهذا الإدراك بالتحديد- أي وضع الذات في موضع دينوي، رد فعل هامس تجاه الثقافة المهيمنة- فإن الوعي الفردي ليس مجرد طفل للثقافة بكل بداهة وبساطة، ولكنه فاعل فيها اجتماعياً وتاريخياً. وبسبب تلك النظرة، التي تقدم الظرف والتمايز في المكان الذي لم يكن فيه من قبل سوى المجارة والانتماء، هناك مسافة، أو ذلك الشيء الذي يمكننا دعوته بالنقد فمعرفة التاريخ وإدراك أهمية الظرف الاجتماعي وقدرته تحليلية على الإتيان بالفروق: هي الأمور التي كلها تقض مضاجع السلطة شبه الدينية

مخافة أن تجد لها مرحلاً دلتل الوطن وبين ظهوراني للشعب، وأن تتعزز ممن قبل قوى معروفة وقيم مستحبة، وأن تتحصن ضد العالم الخارجي.

ولكن لسمحوا لنا الآن، ومن باب التكرار، أن نقول: أن الوعي النقدي جزء من عالمه الاجتماعي للقطي وجزء من تلك الكتلة الواقعية التي يستوطنها الوعي، وليس له بحال من الأحوال أي مهرب لا من هذا ولا من ذلك. فعلى الرغم من أن أوربا، بالشكل الذي صورناه فيه، كان بعيداً عن أوربا فإن عمله مستق في واقع أوربا، شأنه بذلك تماماً شأن مساهمة ظروف منفاه الخاصة في نقوه أوربا نقاهة نقدية ملموسة. وهكذا فلنا في أوربا مثل عن بثوته لثقافته الأم، ومثل في الوقت نفسه عن تبليه لها بسبب المنفى، من خلال الوعي النقدي واستبحار العمل. وهكذا علينا الآن أن ننظر نظرة أدق إلى التعاون بين البنية والتبني⁽²⁾ - ذلك للتعاون الذي يستقر في صميم الوعي النقدي.

إن حضرات البنية والتبني وفيرة في التاريخ الثقافي الحديث. فثمة لنموذج قوي جداً ومثلث الأجزاء، مثلاً، يضرب بجذوره في مجموعة كبيرة جداً من كتاب مؤخر القرن التاسع عشر ومقدم القرن العشرين، حيث ترد فيه صورة عن عز الحافز عن التوالد - عز المقدرة عن إنجاب الأطفال أو استيلادهم - مصورة بتلك الطريقة التي تمثل على أنه حالة عامة ابتلي بها المجتمع والثقافة على حد سواء، ناهيك عن بلوى رجال ونساء معينين. إن "بوليميس والأرض القفر" مثالان مشهوران على وجه الخصوص، بيد أن هنالك دليلاً مماثلاً أيضاً يوجد في "مات في الهندية"، أو في "مال كل بني البشر"، أو في وجود الغامض، أو في البحث عن الزمن المفقود، أو في أشعار مالارمي وهو بكيكز، علاوة على وجوده في معظم كتابات أوسكار وايلد وفي رواية "لوسثرومو". وإذا أضفنا إلى هذه الثلاثة الخطوة الموقفة جداً لنظرية التحليل النفسي لفرويد، التي يستلزم جداً أبرز وأهم جوانبها بكمون النتيجة القليلة في حمل الأطفال، لتكون لدينا انطباع واضح بقلة عدد القضايا الشائكة والعويصة عموماً بمقدار ما ينطوي عليه ما كنا قد حسبناه على الأرجح بأنه مجرد تواصل طبيعي بين جيل وآخر. وحتى في عمل عظيم يعود فكراً وسياسياً إلى عالم مختلف من عوالم الكتابة الرصينة - ألا وهو كتاب لوكاش المعنون بـ "التاريخ والوعي الطبقي" - تتطرح فيه الأطروحة نفسها تماماً ألا وهي مصاعب البنية الطبيعية واستحالتها في خاتمة

(2) تجدر الإشارة إلى الفرق بين معنيي هاتين الكلمتين:

(صلة بيولوجية وطبيعية) لتساب - قرابة - بلوة: filiation

(صلة لا بيولوجية ومصطنعة) لتتب - تقرب - تبلي: affiliation

- المترجم -

المطاف: وذلك لأن تصور التجسيد، كما يقول لوكاش، ما هو إلا تغرب الرجال عميق بنجبون، وانسجاماً منه مع القسوة الصلابة والمطلقة لتصوره هذا فهو يعني بهذه المقولة أن كل نواتج العمل البشري، بما في ذلك الأطفال، تعيش حالة من العزلة والعزلة المطلقة بعضها عن بعض، وبالتالي فهي مجمدة ضمن فئة الأشياء الأنطولوجية ولكن المقصود بها أن تجعل حتى العلاقات الطبيعية شيئاً مستحيلاً عملياً.

فالأزواج العقيمون والأطفال اليتامى والولادات الجهيضة والعزوب من النساء والرجال الذين لا ينجبون يحتلون، بإصرار عجيب، عالم العصرية الرفيعة، وكلهم على الإطلاق يوحون بمصاعب البنية (17). ولكن لا يقل أهمية عن هذا في نظري ذلك الجزء الثاني من النموذج الذي يمثل النتيجة المنطقية للجزء الأول، والذي يتمثل في الضغط لاستحداث طرق جديدة، ومغايرة، لتصوير العلاقات البشرية. فلئن كان التماس البيولوجي في غاية الضرر أو في غاية القبح، فهل هناك طريقة أخرى يتمكن بها الرجال والنساء من خلق أوامر اجتماعية فيما بين بعضهم بعضاً كي تحل محل تلك العلاقات التي تربط بين أعضاء نفس الأسرة عبر الأجيال؟

وثمة جواب مثالي مطروح علي لسان ت. س. إليوت في الفترة اللاحقة مباشرة لظهور قصيدة "الأرض القفر". فمثله الأعلى في تلك الأونة صار لانسيلوت أندروز، أي ذلك الرجل الذي يبدو نثره وأسلوبه التعدي لإليوت يسمون على الأسلوب الشخصي حتى لو اعطى مسيحي مثل (دون) الذي كان معروفًا بحماسة وفعاليته الشديتين. وإن تلك النقلة السريعة التي ينتقلها إليوت من (دون) إلى أندروز، والتي تكمن على ما أظن خلف النقلة التي انتقلها إدراك إليوت من النظرة اللينوية التي تطفح بها أشعاره في قصائد "بروفروك وجيرونشين والأرض القفر" إلى شعر التدين والهداية في "أرباء الرماذ وقصائد إيريل"، نراه يقول شيئاً يشبه مايلي: إن جذب الحياة العصرية وقهرها وعقمها لظاهرة تجعل من البنية بدلاً لا يدرك العقل على الأقل، وبدلاً لا يمكن بلوغة على الأكثر. فالمرء ليس بوسع أن يفكر في التواصل بلغة بيولوجية لأن هذا المنحى يمثل الافتراض الذي ربما حظي بالتوثيق السريع من خلال الفضل الحديث لأول زواج لإليوت، والذي حظي في الوقت نفسه من ذهن إليوت بالتطبيق على نطاق أوسع من سابقه بكثير (18). وأما البدائل الوحيدة الأخرى فقد بدا أنها متاحة من خلال المؤسسات والتقاليد والجمعيات التي لم يكن وجودها الاجتماعي موثقاً بالبيولوجيا، بل بالعضوية فيها، وهكذا فإن لانسيلوت أندروز، بالنسبة لإليوت، يبلغ بكتابته عن حضور الكنيسة الإنكليزية حضوراً يطوق الأشياء كافة إذ إن "الكنيسة شيء ممثل لأسمى روح إنكلترا في الزمان و... جوهر الحكمة الإدارية للكهنة". فاندروز كان يتضرع إناء، مع هوكر، إلى سلطة أسمى من البروتستانتية البسيطة.

فهذان الرجلان كلاماً كانا:

على قدم المساواة مع خصومهما الأوروبيين وكان بمقدورهما السمو
بكنيستهما إلى موقع أعلى من موقع الطائفة المحلية المنشقة. لقد كانا
أبوي كنيسة وطنية وكنيا أوروبيين.

هيا وقلنا بين موعظة أندروز وموعظة سيد القدم منه، لايمير على
سبيل المثال، فالفرق لا يكمن فقط في أن أندروز كان يعرف اليونانية، أو
أن لايمير كان يخاطب جمهوراً أقل ثقافة بكثير، أو أن موعظ أندروز
موشاة بالتمجيدات والاستشهادات. ولكن الفرق يكمن في أن لايمير، وهو
واحد هنري الثامن وإدوارد السادس، ليس أكثر من إنسان بروتستانتي،
في حين أن صوت أندروز صوت رجل تقف من خلفه كنيسة منظورة
منظمة، ورجل يتحدث مع السلطة القديمة والثقافة الجديدة. (19)

إن إشارة إليوت إلى هوكر وأندروز إشارة رمزية، بيد أن المقصود بها أن تكون
مقتربة بقوة واقعية تماماً، شأنها بذلك شأن كلمة "مجرد" الثانية (لايمير مجرد إنسان
بروتستانتي) التي هي تأكيد من إليوت "السلطة القديمة والثقافة الجديدة". فإذا لم تكن
الكنيسة الإنكليزية على علاقة بنوة مباشرة مع الكنيسة الرومانية ومبنقة عليها، فإسها
مع ذلك شيء أكثر من مجرد هرطقة محلية، وأكثر من مجرد يتم بهذر بالاحتجاج.
فما السبب يا ترى؟ والجواب أن أندروز والآخرين من أمثاله الذين صار إليوت الآن
يقر بسلطتهم السابقة، والذين صار بمقدورهم تسخير السلطة الأبوية القديمة لخدمة
بروتستانتي متحرد وثقافة وطنية، والعمل، بتلك الوسيلة، على خلق مؤسسة جديدة
قائمة لا على الانحدار المباشر من سلاطة ما بل على ما يمكننا دعوته، بكلم هيجين،
بالتبلي الأفقي "horizontal affiliation".

إن اللغة التي يتكلمها أندروز لا تعبر بمنتهى البساطة، بالنسبة إليوت، عن
الابتهاد المكروب عن أب ولاد محال استعادته الآن مقلما قد يشعر بترحم مهذار
بالاحتجاج، بل إنها، على النقيض من ذلك، تتحول إلى لغة للتعبير عن شركة اتحادية
-هي الكنيسة الإنكليزية- تأمر أضياعها بإهداء الاحترام والالتزام.

وشمة تغيير مماثل تماماً لهذا التغيير بطراً على شعر إليوت. فالمتحدثون في
ديوانيه "بروفروك وجيرونشين" علاوة على شخوص قصيدة "الأرض القفر" يعبرون
بكل بساطة عن بلوى اليتم والتغرب، في حين أن شخوص "أريماء الرماد والرباعيات
الأربع" تتحدث باللغة العادية التي يتحدث بها سوامم من أتباع الكنيسة الإنكليزية،
فالكنييسة، بالنسبة إليوت، تقوم مقام الأميرة المفقودة التي يندبها في كل أشعاره
الباكرة. لقد استكمل إليوت تحوله علائقية بالطبع في كتابه المعنون بـ "بحثاً عن آلهة
غريبة" الذي أعلن فيه بنوع من التحدي تقريباً عن عيودة تتحو ملحسى الملكية
والكلاسيكية والكاثوليكية التي تشكل كلها مجموعة من الارتباطات التي القزم بها

اليوت خارج إطار نموذج البنية (الجمهوري والرومانسي والمعارض) الذي منحه إياه حقائق منبته الأمريكي (والأجنبي).

فالتحول من البنية إلى التقني "from filiation to affiliation" يوجد في أي مكان في الثقافة ويعتمد الشيء الذي يدعو جورج سيميل بالسيرورة الثقافية العصرية التي بواسطتها تستولد الحياة أملاً لها على الدول، أملاً ما أن تبرز إلى الوجود حتى تطالب بشرعية تسمو على اللحظة، وشرعية عتقة من نهض الحياة، وهذا السبب هو ما يجعل الحياة دائماً على تعرض كامن مع النمط (20). ويخطر بالبال هنا (بينين) في رواحه من استعراضات "صل الذرية" إلى الأرواح "المتوالدة ذاتياً" والمساخرة من مغامرة الإنسان "تلك الاستعراضات التي جعلها تصول وتجول في كتابه المعنون بـ "الرؤيا" وفق نظام ثنائي فسيح ابتكره لنفسه ولعمله. أو قد يخطر على البال بعض الكتاب، كما قال إيان واط عن معاصري كوراد، من أمثال لورانس وجويس وباوند الذين يقترحون علينا "قطع الصلات مع الأسرة والبيت والطبقة والوطن، ومع المعتقدات التقليدية كونها مراحل ضرورية لبلوغ الحرية الفكرية والروحية"، ومن ثم يطلب منا هؤلاء الكتاب "للحاق بهم والانخراط في تلك المنظومات الأسمى [بنياناً] أو الخاصة التي تبنيها وابتكرها بكل ما فيها من أنظمة وقيم" (21). إن كوراد يبين لنا في أفضل أعماله عقم أمثال هذه المنظومات الخاصة تحت الأنظمة والقيم (كالمسلم الطوباوي الذي خلقه تشارلز وأميلي غولد في رواية نوسترومو، مثلاً)، ولكن كوراد اتخذ أيضاً لنفسه في حياته، وبشكل لا يقل عن معاصريه (كما فعل اليوت وهاري جيمز)، الهوية الجديدة لإنسان مهجر يتحول إلى رجل إنكليزي، وعلى الطرف الآخر من الطيف نجد لوكاش وهو يقترح علينا أن الوعي الطبقي وحده، وهو بعد ذاته شكل من أشكال العصيان الذي تتخذه محاولة التقني، هو ما قد يتمكن من اختراق تلك الصلات وبمزقات هذا الوجود المجسم الذي يتركز حوله النظام العالمي الرأسمالي الحديث.

إن الشيء الذي أصفه هو الانتقال من فكرة، أو إمكانية، واحدة عن القرابة إلى ذلك النظام التعويضي الذي، سواء أكان حزباً أو مؤسسة أو ثقافة أو زمرة من العقائد أو حتى رؤيا دنيوية، يوفر للرجال والنساء شكلاً جديداً من أشكال الصلة التي لا زال أدعوها بالتقرب والتي هي بمثابة منظومة جديدة في الوقت نفسه. وإذا نظرنا الآن إلى هذا النمط الجديد من التقرب الذي تقرب به للصلة سواء بالشكل الذي نجده لدى كتاب محافظين كالليوت أو عند كتاب تقدميين كلوكاش، أو لدى فرويد ولو بطريقته الخاصة، فإننا نجد أن الهدف الواضح المعتمد من استخدام ذلك للنظام الجديد هو إعادة ترسيخ بقايا نوع من السلطة المقرونة ماضياً بنظام القرابة. وهذا في النهاية هو الجزء الثالث من النموذج. وإن أتباع التحليل النفسي للفرويد وفكرة لوكاش عن الحزب الطبيعي ليسوا بأقل حماسة من سابقيهم للإتيان بما يمكن أن ندعوه بالسلطة المستعادة. فالهئية الهرمية الجديدة، وحتى لو أنها جماعة أكثر مما هي هيئة، أو للجماعة الجديدة هي

أعظم شأناً من أي مشايخ أو عضو بأمر عينه، مثلها مثل الأب الذي هو أعظم شأناً بفضل أقدميته من البدين والبنات، وهكذا فإن الأفكار والقيم والنظرة الدنيوية التجميعية المنهجية كلها، وقد استعادت شرعيتها جراء نظام التقرب الجديد، حملة سلطة أيضاً، والنتيجة كانت أن شيئاً مماثلاً لمنظومة ثقافية قد توطدت أركانها.

وهكذا فلتن كانت صلة القرابة قد تماسكت بعضها مع بعض بفعل روابط طبيعية وأشكال سلطوية طبيعية- أي ما مضمونه الطاعة والخوف والحب والاحترام وتصارع المؤسسات- فإن صلة التقرب الجديدة تحيل هذه الروابط إلى ما يبدو شكلاً من أشكال العلاقات الشخصية- كالوعي النقابي وإجماع الآراء والزمانسة الجامعية والاحترام المهني والطبقة وهيمنة الثقافة لمائدة.

فمخطط القرابة يعود إلى شعاب من صلب الطبيعة وصلب "الحياة"، في حين أن التقرب يعود بالحصار إلى الثقافة والمجتمع.

ومما يجدر قوله عرضاً أن الشيء الذي بشرت به عصابة جديدة بالاحترام من أساطين الأدب بخصوص العبور من القرابة إلى التقرب يوازي تلك التعليقات المماثلة التي وردت على أسئلة الموسيولوجيين ويدل على تطورات مشابهة في بنية المعرفة. ففكرة توليز عن الانتقال "من المجتمع إلى الجماعة" يمكن التوفيق بكل بساطة فيما بينها وبين فكرة القرابة التي حل محلها التقرب. وإلني لأعتقد، وعلى نحو مماثل، أن الاعتماد المتزايد الذي يعتمد الباحث الحديث على زمرة صغيرة ومتخصصة من الناس في ميدانه أو ميدانها (كونه بحد ذاته نفس فكرة الميدان في حقيقة الأمر)، وأن الرأي السائد في الميادين من أن الموضوع البشري، الولاد ذو أهمية أقل من أهمية القوانين والنظريات المتسامية على البشر، يلزامان تحول صلات القرابة الطبيعية إلى صلات تقرب منهجية. فضياع الموضوع، كما أشير إليه على العموم، ما هو أيضاً (إلا، بطرق شتى، ضياع لحافز التوليد المنتج الموثق لصلات القرابة.

إن النموذج المثلث الأجزاء الذي جئت على وصفه- علاوة على عمليتي القرابة والتقرب بالشكل الذي رسمتهما به- يمكن اعتباره مثلاً عن العبور من الطبيعة إلى الثقافة، فضلاً عن اعتباره شاهداً عن الكيفية التي يتمكن فيها التقرب من أن يصبح بكل بساطة منظومة للفكر لا تقل هيمنة وصرامة عن الثقافة نفسها. فالشكل الذي أود أن أعرج للحديث عنه عند هذا المفصل هو آثار هذا النموذج بالشكل الذي عادت فيه بالضرر على دراسة الأدب في هذه الأيام، على الرغم من ابتعادنا الكبير عن باكورة سنوات قرننا هذا. إن بنية المعرفة الأدبية المستمدة من الأكاديمية مدموعة بدمغة هائلة من هذا النموذج المثلث الأجزاء الذي عملت على توضيحه هنا. ولكن بمقدار ما يتعلق الأمر بالفكر النقدي (وفق التصور الذي أحمله عما يجب أن يكون عليه) فليس بوسعنا أن نقول إلا أن تلك الدمغة قد حدثت بطرائق تحز في النفس. ولذلك هيا بنا

الآن للانتقال إلى أمثلة ملموسة.

منذ زمن لايت، ومن بعده ريتشاردز وليفين، كان هناك إجماع تقريباً على التشبث بالرأي القائل أن واجب الدارسين الإنسانيين في ثقافتنا يكمن في تكريس أنفسهم لدراسة الروائع العظيمة في الأدب. ولكن تباعدنا عن المييب لقل لنا حتى يصر إلى نقلها إلى طلاب ممن هم أصغر سناً وممن سوف يصبحون، بفعل التقرب والتكرير، أعضاء ضمن جماعة الأفراد المتقنين. وهكذا فإننا نلاحظ أن الجامعة تضطلع، ورسمياً تقريباً، بعبء تكريس الميثاق القائم فيما بين معيار الآثار الأدبية وزمرة من المعلمين المتقنين وبين مجموعة من المتقربين الشباب، الأمر الذي يجعل هذا كله بفضي، بأسلوب موقر اجتماعياً، إلى ترويض والنضباط علاقة القرابة أمام عتو العملية التثقيفية كونها أسمى منها.

فهذا الواقع كان هو الحالة التي سادت تاريخياً، ودائماً تقريباً، ضمن ما يمكن دعوته بالعالم المتقوقع الذي عاشته الجامعة التقليدية الغربية، والشرعية بكل تأكيد، بيد أننا نعيش الآن، على ما أظن، مرحلة من تاريخ العالم نشهد فيها لأول مرة أن علاقات التقرب التثقيفية، التي يجري تأويلها خلال الفصل الدراسي الأكاديمي في الجامعة الغربية، تستبعد عملياً من الأمور أكثر مما تضم. وإن ما أعنيه ببساطة هو أن كل ذلك الصرح المييب الذي يؤوي المعرفة الدنيوية، والذي يقوم على كلاسيكيات الآداب الأوروبية - ومع ذلك التقيد الصارم بمذبح البحث الذي يغمس في أذهان الطلاب في الجامعات الغربية من خلال الأشكال المألوفة لنا كـ لا يمل، لأول مرة في التاريخ الحديث، إلا للزر اليسير من العلاقات والتفاعلات البشرية الحقيقية الجارية الآن على مسرح العالم، فأورباخ كان واحداً من بين أواخر أكابر الممثلين لأولئك الناس الذي كانوا يعتقدون أن الثقافة الأوروبية ما هي إلا محور التاريخ البشري، والمحور الذي لا يرقى لشك إلى أهميته وترابطه المنطقي. ولكن ثمة أسباب عديدة جداً تعترض الآن سبيل النفاذ عن وجهة نظر أورباخ، وليس أقلها تقلص الإذعان والامتثال اللذين كانا منطوقين بما كان يدعى بعالم حلف الناتو الذي طالت هيمنته على بقاع بعيدة عن أوربا كأفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. ثقافات جديدة ومجتمعات جديدة وملاحق لتيه لنظام اجتماعي وسياسي وجغرافي تستوجب الآن الاهتمام من المفكر الإنساني، وبالإصرار الذي لم يعد بالإمكان تطاول تجاهله.

ولكن ذلك التجاهل بقي على حاله ولأسباب مفهومة تماماً. فحين يتعلم طلابنا أموراً من أمثال الآداب والفلسفات والفنون اليونانية والرومانية، يتعلمون دائماً وتقريباً أيضاً أن هذه للنصوص الكلاسيكية تجسد وتصور وتمثل أفضل ما فسي تراثنا، أي التراث الوحيد. وفضلاً عن ذلك فهم يتعلمون أن أمثال تلك الميادين وميادين فرعينة "كـ الأدب" تعيش في عنصر سيلاسي حيادي نسبياً، الأمر الذي يستوجب تمييزها وتوثيقها، ويستوجب أيضاً تعيين حدود الشيء المقبول والمناسب والمشروع بمقدار ما

يتعلق الأمر بالثقافة. ويكلمات أخرى، فإن نظام التقرب المطروح يمثل هذا الاستتار بعزز البنية العائلية المخلفة والمحبوكة بكل إحكام إلى ذلك الحد الذي يؤمن استمرار الصلات الهرمية من جيل إلى آخر. وهكذا فإن التقرب يصبح بالنتيجة شكلاً فعلياً من أشكال إعادة التصوير "re-presentation"، وشكلاً يكون، من خلاله، جيداً ما لدينا، ولذلك فهو جدير بالدمج والاحتواء في دراستنا للشؤون الإنسانية، وكل ما ليس لدينا بهذا المعنى البالغ لضيق يصار إلى استيعاده بمنتهى البساطة. ومن قلب هذا التصوير تأتي المنظومات، بدءاً لمنظومة نورثروب فراي وانتهاء بمنظومة فوكو، التي تدعي الحق بسلطة تبين كيفية أداء الأشياء، على هذا المنوال وحسب، وبشكل كلي وتنبؤي. وما من حاجة تستدعي القول أن هذه البنية الجديدة للتقرب تستولد، مباشرة إلى حد ما، هيكل السلطة للعائلية التي طواها النسيان على ما يبدو بعد أن صارت العائلة في غياهب النسيان. إن بنى المناهج الدراسية التي تتحكم بالقسم الأدب الأوربي توضح ذلك بمنتهى الجلاء: فالنصوص العظيمة، ناهيك عن الأساتذة العظماء والنظريات العظيمة؛ لها تلك السلطة التي تستلزم الاهتمام الموقر لا بفضل مضمونها بل لأنها قديمة أو لأنها ذوات شأن، إذ إن نقلها من جيل لجيل كان في زمن محدد أو بلمح البصر، وكانت تقليدياً موضع التوقير وبالشكل الذي عظمها فيه للتساوية أو العلماء أو البيروقراطيون ذوو الشأن الكبير.

وفي أمور من أمثال الثقافة والتبحر الثقافي غالباً ما يكون على تعاطف معقول مع المواقف المحافظة، ومع أن تعاطفي هذا قد يبدو شللاً فإنه حقيقي، مع العلم أن الشيء الذي قد أعترض عليه، فيما كنت أصف، ليس بذي علاقة كبيرة بمعنى الحفاظ على الماضي، أو بقراءة الأدب العظيم، أو بإجراء دراسة جادة بل محافظة تماماً بعد ذاتها. إن تلك الأمور لا تعني كثيراً. فالشيء الذي ألتفتده يتمثل بالفرضين خاصين أولهما: ذلك الافتراض الإيديولوجي المصنوع بالاشعور ومواده أن النمط المتفوق حول أوروبا للدراسات الإنسانية يشكل عملياً موضوعاً طبعياً ومناسباً للباحث المتبحر في تلك الدراسات. فسلطان ذلك النمط لا يأتيه من المحاور القويم للروائع الأدبية كما انحدر إلينا من خلال الأجيال وحسب، بل ويأتيه أيضاً من الطريقة التي يفرض بها هذا التواصل إلى تواصل صلة القرابة في سلسلة الإنجاب البيولوجي. والشيء الذي يخول إلينا من ثم لا يدعو استبدال نظام بنظام آخر، وفي صياغة الاستبدال هذه يكون مصير أي شيء لا إنساني ولا أدبي ولا أوربي الاستبداد في المخزن خارج البنية. وإذا تأملنا وضع العالم اليوم لمدة دقيقة واحدة لوجدنا أن معظمه ليس أوربياً، وأن التساملات ضمن ما يدعو تقرير مالك برايد لليونيسكو بنظام المعلومات العالمي ليست لهذا السبب أدبية، وأن العلوم الاجتماعية ووسائل الإعلام (هذا إن اكتفينا بذكر طريقتين من طرائق الإنتاج الثقافي في ارتقاها اليوم فوق مستوى الدراسات الإنسانية المحددة تقليدياً) تسيطر على نشر المعرفة بطرق نادر ما تخطر على بال الباحث الإنساني

التقليدي، ولتكون لدينا عندئذ فكرة عن مدى التفهيم الذي حصل بالتوكيدات على الدراسات الإنسانية المتوقعة في أوروبا، وعن مدى تماثلها القطعي مع النعامة. إن عملية التصوير التي تفضي إلى ولادة القرابة في بنية التقرب وإلى جعلها تقوم مقام ما يخصنا (مثلاً نحن بدورنا نخص أسرة لغاتنا وتقاليدنا)، تعزز الشيء المعروف على حساب الشيء المرشح للمعرفة.

وثاني الافتراضيين هو الافتراض بأن الصلات الأساسية في دراسة الأدب - وهي الصلات التي حددتها بأنها قائمة على التصوير - عليها أن تطمس آثار الصلات الأخرى في قالب البنى الأدبية القائمة بالأساس على الاكتساب والاعتماد. فهذا هو الدرس العظيم الذي نستخلصه من كتاب "الريف والمدنية" لمؤلفه ريموند ويليامز. إن بحثه الرائع المستنير في ذلك الكتاب لقصائد البيت الريفي الانكليزي في القرن السابع عشر لا يركز على ما تصوره تلك القصائد، بل على ما هي عليه القصائد بالفعل. كنتيجة لتضارب العلاقات الاجتماعية والسياسية. فأوصاف القصر الريفي، على سبيل المثال، لا تخلص أساساً إلى ما سيكون محط الإعجاب من جراء التناغم والاسترخاء والجمال وحسب، بل يجب أن تخلص أيضاً بالنسبة للقارئ الحديث إلى ما استنتجته القصائد من الذكر في حقيقة الأمر كالأيدي العاملة التي خلقت تلك القصور، والعمليات الاجتماعية التي كانت ذروتها القصائد، وانتزاع الملكيات وعمليات السطو التي علقها القصائد بالفعل. فعلى الرغم من أن الكاتب لم يتطرق جهاراً إلى أمور عديدة، إلا أن كتابته محاولة رائعة لنقد السجاي الأخلاقية العامة لنظام يستند العلاقات ويعرّضها من مضمون عميقاً اجتماعي. وإن الشيء الذي كان الكاتب يحاول إحلله محل تلك السجاي هو الديالكتيك العظيم للاكتساب والتصوير - ذلك الديالكتيك الذي حازت بفضلته حتى الواقعية، كما يتجلى في روايات جين أوستن، منزلتها الراسخة باعتبارها نتيجة مازعات على المال والسلطة، فويليامز يعلمنا أن نقرأ بطريقة مختلفة ويطالبنا بأن نتذكر أنه لكل قصيدة أو رواية في مختاراته هناك حقيقة اجتماعية كشرط أساسي للصفحة، حياة بشرية معينة، طبقة مكبوتة أو مرفوعة للمقام ولكن لا شيء من كل هذه الأشياء يمكن أخذه بعين الاعتبار في ذلك الإطار الضارم الذي تصونه عمليات إعادة التصوير والتقرب للعامة جهاراً للحفاظ على القرابة.

ولكل منظومة نقدية غاشمة هناك أحداث، وأشكال اجتماعية متغيرة الخواص وبعيدة عن الصراط المستقيم، وكائنات بشرية ونصوص يحتمل فيما بينها التراجع حول إمكانية قيام منهج ناجع لمنظومة ما.

إن كل ما قلته استقرأ من الأثر اللفظي الذي نسمعه بين كلمتي "قرابة" و"تقرب". وإن ما أحاول تبينه، على وجه التخصيص، هو أن القرابة، بالشكل الذي تطورت فيه من خلال الدراسة والنظريات النقدية المطروحة بطرق معقدة من قبل الحركة العصرية، تدجّب التقرب. والتقرب يصبح شكلاً من أشكال تمثيل عمليات القرابة

الموجودة في الطبيعة، على الرغم من أن التقرب يأخذ أشكالاً ثقافية واجتماعية لا بيولوجية وموثقة اجتماعياً.

فئة بديان يطرحان نفسيهما أمام التساؤل المعاصر، أولهما هو للتواطؤ الضروري مع النموذج الذي وصفته، إذ لما كان الناقد يمسّر، لا بل ويلتقط بالفعل، انتقال الشرعية من القرابة إلى التقرب، فهو يشجع، في تأديته دور القابلة عملياً، تجميل الدراسات الإنسانية وتجميل للثقافة لطاغية التي خدمتها تلك الدراسات. وهذا الموقف يحافظ على العلاقات القائمة ضمن الدائرة الضيقة لكل ما هو طبيعي ومناسب ومجد لنا، ويستبعد من ثم البعد اللا أدبي وللا أدبي، وقبل كل شيء، يستبعد البعد السياسي الذي ينطوي عليه الأدب كله والنصوص كلها أيضاً. وعلاوة على ذلك فإنه يلغى إلى قيام منظومة أو نظرية نقدية يكمن إغراؤها بالتمنية للناقد في أنها تحل كل المشكلات التي تنجم عن الثقافة. وكما قال جون فوكيت فإن هذا "يحرر عن السخط الحديث على الحقيقة، ولكنه يعمل بإطراد على دمجها واستيعابها ضمن أصناف العقلانية الاجتماعية (والثقافية) السائدة. وهذا ما يخلق عليها فتلة مزدوجة، فضلاً عن أن النطاق المتوسع تمثيلاً مع النمط المتوسع لإنتاج وتكاثر الحياة الاجتماعية، يدمرها بأسباب القوة كي تكون إيديولوجياً عظيمة." (22)

وأما البديل الثاني فهو أن يدرك الناقد الفرق القائم بين القرابة الغريزية وبين التقارب الاجتماعي، وأن يبين كيف أن التقرب ينضم أحياناً إلى ولادة القرابة، لا بل ويصوغ لها أشكالاً في بعض الأحيان الأخرى. وهكذا يصبح للتو معظم العالم الاجتماعي والسياسي متاحاً للناقد ومفتوحاً أمام التحريض العاطفي، على غرار ما لاحظنا في كتاب "المحاكاة" كيف أن أوريجان لم يكن يبدي إعجابه بداهة بالقارة الأوربية التي انتقدها جراه المنفى وحسب، بل وكان ينظر إليها نظرة جديدة كمشروع اجتماعي وتاريخي مركب يخلقه ويعيد خلقه دون انقطاع رجال ونساء في المجتمع. إن هذا الوعي النقدي الدنيوي بمقدوره أن يتفحص أيضاً تلك الأشكال من الكتابة التي ترتبط بالأدب بصلة التقرب والتي تستثني من ميدان الأدب نتيجة الاختصاص الإيديولوجي للنص الأدبي في صميم المنهاج الدراسي الإنساني كما هو عليه واقع الأمر في هذه الآونة. فتحليلي للنظرية الأدبية الحديثة في هذا الكتاب يركز على هذه الموضوعات وبالتفصيل، ولا سيما بالطريقة التي تدعّن بها المنظومات النقدية - حتى التي هي من أكثر الأنواع تحبيكاً - للعلاقة الإنتاجية النموذجية القائمة بين ثقافة طاغية وبين الميادين التي تهيمن عليها.

ما معنى أن يكون لدى المرء وعي نقدي إذا كان موقف المفكر، كما كنت أحاول أن أشير، موقفاً دنيوياً وإذا كان على الهوية الاجتماعية للمفكر، جراء ذلك السزوع

الدليوي نفسه، أن تتضمن شيئاً أكثر من تعزيز مظاهر تلك الثقافة التي لا تأسر أعضائها إلا بالتوكيد والامتثال وحسب؟

إن هذا الكتاب بأسره محاولة للإجابة على هذا السؤال. وموقفي، ومرة ثانية، هو أن الوعي النقدي المعاصر يقف بين إغرائين متمثلين بقوة بين عاتيتين مترابطتين تستقطبان الاهتمام النقدي.

فالأولى هي الثقافة التي يرتبط بها النقاد بالقرابة (بالولادة والانتماء القومي والمهنة)، والثانية هي الطريقة أو المنظومة التي يكتسبها النقاد من خلال التقرب بالثقافة الاجتماعية والسياسية، وبالظروف الاقتصادية والتاريخية، وبالجهد الشخصي والإرادة الحديدية). وكلتا هاتين القوتين ما فتئتا تدأبان على ممارسة الضغط منذ ربح طويل من الزمن إلى أن وصلتا بالنقد إلى وضعه الراهن:

وإن اهتمامي بشخصيات من القرن الثامن عشر كنفيكو وسوفيت، على سبيل المثال، ينطلق من التسليم بداهة بمعرفتهما أن عصرهما كان يطالبهما أيضاً بمطالب ثقافية ومنهجية، الأمر الذي جعل مهمتهما الشاقة تتمثل بمقاومة هذه الضغوط في كل ما أقاما على فعله، مع أنهما كانا بالطبع كاتبين دينويين ومرتبطين بزمنهما ارتباطاً مادياً.

إن النقد، بالشكل الذي تجري فيه ممارسته الآن وبالشكل الذي نتعامل فيه معه، شيء أكاديمي ويحتل على الأظلم مكاناً بعيداً جداً عن الأسئلة التي توارق لشاري الصحف اليومية. فالتقد يجب أن يكون على هذه الشاكلة إلى حد ما. بيد أننا الآن تلك المرحلة التي يعتمد فيها التخصص وارتداء عباءة الاحتراف، بالتحالف مع العقيدة الثقافية، وتسلمي التشرنق العرقي والقومي للمحض، ناهيك عن الإصرار العجيب على الغنوع شبه الديني، إلى ترحيل الناقد الأكاديمي المحترف إلى عوالم مغايرة تماماً، مع العلم أنه من أكثر ما أنتجته الثقافة تبحراً وتكريباً على تلويل للنصوص.

ففي ذلك العالم المعزول والأمن نسبياً لا وجود على ما يبدو لأية صلة بعالم الأحداث والمجتمعات بالشكل الذي شيد فيه فعلاً المحققون من مفكرين ونقاد وتاريخ. وعوضاً عن ذلك صار النقد المعاصر عبارة عن مؤسسة للإيجان جهاراً بتوكيد قيم ثقافتنا السائدة المصطفاة، أي ثقافتنا الأوروبية، ولإطلاق العنان سراً لتأويل سائب لكون محدد سلفاً بأنه قراءة مغلوطة لتأويل مغلوطة إلى أهد الأبدن. ولما النتيجة فقد كانت انطام النقد انطاماً منظماً، لا بل ومحسباً، واستحالته إلى حلية للتزيين كل تعاملات قوى المجتمع الصناعي الحديث: سطوة نزعة للتسكّر وحرب باردة جديدة، وتجريد المواطنين من التفتيش، والإذعان المطلق من لدن طبقة المفكرين التي ينتمي إليها النقاد. إن الحالة التي أحول وصفها بخصوص النقد الحديث (دون استثناء النقد "اليماري") جاءت وزمن سطوع نجم الريغالية. وأما دور اليسار، المكبوت منه

والمنظم سواء بسواء، فنور له أهميته نظرا لخوع اليسار.

لا أريد لأحد أن يسيء فهم قلبي حين أقول أن الهروب إلى المنهج والمنظومة من لدن النقاد الذين يودون اجتباب إيديولوجية للزعة الإنسانية لشيء سيء برعته، إذا ما أبعدني عن هذا، ولكن مخاطر المنهج والمنظومة جدية بالاهتمام. فبمقدار ما يتحول المنهج والمنظومة إلى صنم وبمقدار ما يفقد الممتثلون لهما أوجه صلة مع مقاومة المجتمع المدني وتحديته، يجازفان بالتحول إلى خطابات لفضاضة، وبقرارات سلفا بكل خفة ما يبحثن، بكل طيش أي شيء إلى دليل على جدارة المنهج، ويتجاهلان بمنتهى الاستهتار تلك الظروف التي تنبثق عنها كل النظريات والمنظومات والمناهج في خاتمة المطاف.

فالنقد له دائما وقفته، لأنه شكاك وديوري ومفتوح لسقطاته الذاتية إلى حد معين. غير أن هذا القول لا يعنى بحال من الأحوال خطو النقد من القيمة، بل إنه على النقيض من ذلك تماما لأن المسار النقدي المحتوم للوعي النقدي هو الوصول إلى أي معنى دقيق لما يتطلبه عليه تلك القيم الإنسانية والاجتماعية والسياسية التي تنجم عن قراءة أي نص وإنتاجه ونقله. ولذلك فإن الوقوف بين الثقافة والمنظومة يعني الوقوف قريبا من واقع مادي يستوجب الإدلاء بالأحكام الاجتماعية والأخلاقية والسياسية عنه ويستوجب، إن تعذر ذلك، تعريته وفضحه أسرارها - علما أن القرب بعد ذاته له عدي أهمية خاصة. ولكن إذا أتيح لكل فعل من أفعال التأويل أن يكون أمرا ممكنا وإذا أنيطت به الفاعلية من أية جماعة تأويلية، علينا عندئذ، كما قيل لنا منذ عهد قريب بنسان ستافلي فيش، أن نمضي قداما إلى الأمام أشواطا بعيدة في تبيان كنهه الوضع وكنه الهيئة الاجتماعية وكنه المصالح السياسية التي يستدعيها عمليا مجرد وجود الجماعات التأويلية. (23) فهذه المهمة تتطلب على أهمية خاصة بعد أن صارت هذه الجماعات تستلبط الهذر بقصد الترمويه.

ويحدوني الأمل ألا يظهر قلبي بمظهر الخدمة الذاتية حين أقول أن كل ما أعنيه بالنقد والوعي النقدي معكوس مباشرة لا في موضوعات هذه المقالات وحسب، بل ومعكوس أيضا في شكل المقالة بعد ذاته. وإذا كان القارئ سوف يحملني على محمل الجد وكأنني أقول أن النقد للديوي يتعامل مع أوضاع محلية وعالمية، وأنه مناوئ بحكم تكوينه لإنتاج منظومات سحرية ضخمة، فالواجب يقضي أن يخلص هذا إلى القول بأن المقالة - وهي نمييا شكل قصور استقصائي، وشكل شكاك بالأساس - هي الميدان الرئيسي لكتابة النقد فيها. وبالنظر لاختيار الموضوعات على نطاق واسع نسبيا فإن وحدة الكتاب وحدة موقف واهتمام في الوقت نفسه أيضا. فكل المقالات المجموعة هنا، إلا لثنتين، كتبت في المرحلة التالية مباشرة لاستكمال كتابي المعنون بـ "بدايات: مقصد ومنهج" الذي ناقش الضرورة النظرية والعملية لنقطة انطلاق منطقية لأي عمل فكري وخالق، مع التسليم جدلا بأننا نعيش في تاريخ ديوي، أي في

ذلك المجال الجاهز "نوماً وأبداً" لإطلاق الجهد البشري على نحو مستقيم.

ولكن الأمر الأهم من سابقه هو الإشارة إلى أن كل هذه المقالات (باستثناء اثنتين أيضاً) كتبت في الوقت الذي كنت أعمل فيه على إعداد ثلاثة كتب تعالج تاريخ العلاقات بين الشرق والغرب وهي:

"الاستشراق" (1978) و "مسألة فلسطين" (1979) و "دفاعاً عن الإسلام" (1981)، وهي تلك الكتب التي كان إطارها التاريخي والاجتماعي إطاراً سياسياً وثقافياً في أكثر الجوانب إلحاحاً. ولما عن أمور تتور حول العلاقة بين البحث والسياسة، وبين وضع معين وتأويل نص من النصوص وإنتاجه، وبين النصية نفسها والواقع الاجتماعي، فإن ارتباط بعض المقالات الموجودة هنا بتلك الكتب الثلاثة سيكون على أوضح ما يكون.

إن المقالات المجموعة هنا مرتبة بثلاث طرق متداخلة. فإنا أولاً نضع العالم الدنيوي، لا الروحاني، الذي تحدث فيه النصوص والذي يلعب فيه بعض الكتب المعنيين (من أمثال سويت وهوبكينز وكونراد وفالون) دور القدوة لاهتمامهم بتفصيل الوجود اليومي المعروف باسم الوضع والحدث وتنظيم السلطة. وإن التحدي الذي يطرحه هذا العالم الدنيوي أمام الناقد هو تعذر تقليص العالم إلى مجرد نظرية توضيحية أو نظرية مبدئية، ويتعذر تقليصه أكثر من السابق بكثير إلى مجموعة من التعميمات الثقافية. فهناك بدلاً من ذلك عدد قليل، ولربما على غير توقع، من سمات الدنيوية تلعب دوراً في إدراك المرء من التجربة النصية، ومن بين تلك السمات القربية والتعريب، والجسد وحاسنا البصر والسمع، والتكرار والتحد المطلق للتفاصيل. وثانياً: أنصرف إلى المشكلات الخاصة التي تعتر النظرية النقدية المعاصرة في مواجهتها أو تجاهلها المسائل المطروحة على بساط بحث النصوص (والنصية) من قبل العالم الدنيوي. وختاماً أعالج في النهاية مشكلة ما يحدث حين تحاول الثقافة أن تتكلم ثقافة أخرى، أو أن تهيمن عليها، أو أن تقتصرها في حالة كونها أضط منها.

ثمة كلمة في محلها المناسب عن الدور الخاص الذي يلعبه سويت في هذا الكتاب. فهناك مقالتان عنه تؤكدان كلتاهما على ضروب المقاومة التي يبديها أمام المشهد النقدي الحديث (هذا مع العلم أن المقاومة على أوثق ارتباط بأدلي في هذا الكتاب). ولما الأسباب الموجبة لهذا فإنها لا تكمن فقط في أن سويت يتعذر تصنيفه بسهولة وفق الأفكار للدرجة عن للكتب أو النص أو للكتب المغوار، بل وتكمن في أن عمله أني وقوي وعمل- من زاوية الممارسة النصية المنهجية- متهافت في أن واحد معاً. فقرأه سويت قراءة جادة تحلي محاولة إدراك سلسلة من الأحداث بكل علفها الخبيص، ولا تحلي البتة استملاح الدد المنظوم ومن ثم استجلاء رموزه بمنتهى الهدوء. وعلاوة على ذلك كان دوره الاجتماعي دور الناقد للمنهج بشؤون السلطة التي لم ينتم منها قط: فقد كان على الدول مستقراً، فعلاً، لا عقلياً، ساخراً، غير

هاب من العقائد والأفكار الراسخة الجذور، وغير الاحترام للجماعة للوطيدة الأركان البعيدة عن ممارسة القمع، فوضوياً بإحساسه حيال سلسلة للبدائل الوضع القائم.

وعلى الرغم من ذلك كله اضطر بشكل مفاجئ للإذعان للتسوية والتصالح جراء ظروفه الضيقية وجراء هذا الزمان - وهذه هي الحقيقة التي يلحح إليها (ب. ب. ثومسون وبيري أندرسون في جدالهما حول التزاماته السياسية الحقيقية (التقدمية كلنت، ترى، أم رجعية). ولكنه بالنسبة لي يمثل الوعي النقدي في باكورته، أي نموذجاً واسع النطاق لتلك المعضلات التي تواجه الوعي النقدي المعاصر الذي جتجج إلى التوقُّع المفرط وإلى الانجرار المفرط لقبوله التصنيف المنهجي بمنتهى البساطة. إن شسوفيت يفت بعيداً جداً خارج إطار الخطاب النقدي المعاصر ولذلك لا يمكن أن يكون واحداً من أفضل نقاده، علماً أنه كان على الأرجح أعزل من سلاح علم المنهج (الميثودولوجيا) فكتابة شوفيت، بحيويتها وسخريتها للفظية المنقطعة للتفسير وبتململها ومكائدها التحريضية إلا أكاديمية على بيئتها السياسية والاجتماعية، تمد النقد الحديث بالشمسي الذي كان بأمن الحاجة إليه منذ أن ستر أرنولد الكتابة النقدية بحباء السلطة الثقافية والخنوع السياسي الرجعي.

وأما من الناحية الأخرى، فمن باب المبالغة ولا شك أن نقول أن هذه المقالات تسلط الأضواء السلطمة على الموقف النقدي الذي أعتمده قولاً وفعلاً، والذي ألمح إليه تلميحاً كتابي "الاستشراق" وكتفي الحديثة الأخرى. فهذا قد يبدو لبعض الناس بمثابة عيب يعرّض الدقة أو الأمانة أو المقرة.

وقد يوحي، لبعضهم الآخر، بشيء من الشك للرنديكالي من لدني حيال ما أكسح من أجله، ولا سيما مع الأخذ بعين الاعتبار أنني تعرضت للاتهام من جانب زملاسي بتهمة الإفراط في المماحكة، لا بل وبالإفراط البعيد عن اللياقة. وأما لصف ثالث من الناس فقد أبدوا - وهذا يهمني أكثر من سابقه - ماركسياً متخفياً خفية فقدان الاحترام والتورط في خصم التناقضات المتكاثرة عن نعت "الماركسي".

وبصرف النظر عن أية رغبة لدي للإجابة على كل الأسئلة التي تثيرها هذه القضايا فإنني أود توضيح آرائي بقدر الإمكان. فمن مسألة الحكم والسياسة الخارجية، وهي مسألة تعني على وجه الخصوص، ما من جديد جدير بالإضافة هنا على ما سيقال في المقالات الأربع الأخيرة في هذا الكتاب.

ولكن عن الأمر الهام المتعلق بالوضع النقدي وعلاقته بالماركسية أو الليبرالية أو حتى بالفوضوية، يجب أن نقول أن ذلك النقد الذي ينحصر معناه سلفاً بنصوت كالماركسي أو الليبرالي ينطوي، من وجهة نظري، على مغالطة مضحكة. وإن تاريخ الفكر، ناهيك عن تاريخ الحركات السياسية، يسلط أسطح الأضواء على أن معنى القول المأثور القائل: "التضامن مطلوب لمواجهة النقد" كان معناه نهاية النقد. وإلنسي

لأحمل النقد على محمل الجد إلى الحد الذي يدفعني للإيمان، حتى في خضم معركة يجد المرء نفسه فيها ملغزاً انحيازاً بيباً مع هذا الطرف ضد ذلك، بوجوب وجود النقد وذلك لأن الواجب يقتضي ضرورة وجود الوعي النقدي إن كان هناك مسائل ومشكلات وقيم، حتى وحيوات، جذيرة بالنفاعة عنها. ففي التاريخ الثقافي الأمريكي، وفي هذه الأونة بالذات، ليست الماركسية أساساً إلا التزلم أكاديمي لا سياسي، مع أنها تجازف بالتحول إلى اختصاص أكاديمي. وكنتائج طبيعية لهذه الحقيقة المرة ثمة أشياء أخرى جذيرة بالذكر من مثل غياب حزب اشتراكي هام (على غرار الأحزاب الأوروبية المختلفة)، والخطاب المتهمش عن الكتابة "اليسارية"، والعجز الظاهري للجماعة المحترفة (لدراسية والأكاديمية والمحلية) عن تنظيم تحالفات يسارية فعالة مع مجموعات العمل السياسي. فالنتيجة النهائية "لإعداد" أو كتابة النقد الماركسي في الوقت الراهن هي أن يعلن المرء عن انحيازه السياسي، وهي في الوقت نفسه أن يضع نفسه خارج مدار كبير من الأشياء الجارية اليوم في الدنيا، إذا جاز التعبير، وأن يضعها ضمن أنواع أخرى من النقد.

ولربما أن الطريقة الأبسط للتعبير عن هذا كله هي أن أقول أن الماركسيين تركوا أثراً على أكثر مما تركته الماركسية أو أي مذهب آخر. ولئن كان هناك من مغزى للجدل الدائر الآن في ماركسية القرن العشرين فهو المغزى التالي: إن الماركسية بحاجة لحل رموزها وفضح أسرارها وتوضيحها بأسلوب منهجي، وحاجتها من ذلك حاجة أي خطاب آخر. وهنا يبدو قيمياً عمل بعض الراديكاليين من غير الماركسيين (كعمل تشومسكي، مثلاً، أو عمل إ. ف. ستون)، ولا سيما إذا كانت الأسوار العقائدية لا تزال تموق الأفراد من خارج إطار أعضائها من إعداد أنفسهم للبدء بمثل هذا العمل.

- وهذا القول نفسه صحيح عن النقد المنبثق عن وجهة نظر محافظة وعميقة الجذور كوجهة نظر أورباخ مثلاً، إذ إن عمله، في أفضل الأحوال، يعلمنا كيف نكون نقادين أكثر مما يعلمنا كيف نكون أعضاء ممتازين في مدرسة ما. وإن الاستخدامات الإيجابية لصلة التقرب صارت عديدة في خاتمة المطاف، غير أن هذا لا يمنعنا من القول بأن الفاشستية والازمات العقائدية أقل خطراً من ذلك بأي شيء.

لو شئت استعمال كلمة واحدة متسوقة مع النقد (لا من باب التخفيف له بل من باب التوكيد) لكأنت كلمة المقاوم. فلئن كان من المتعذر تقليص النقد إلى مذهب أو إلى موقف سياسي حول مسألة معينة، ولئن كان يتوجب وجوده في الدنيا وهو مدرك لذاته في الوقت نفسه أيضاً، لقضي الواجب أن تكون هويته حينئذ هي اختلاقه عن الأنشطة الثقافية الأخرى وعن منظومات الفكر أو المنهج.

وإن النقد، في شكه بالمفاهيم التجميعية وبسخطه على الأمور المجسدة ونفوره

من النقابات والمصالح الخاصة والإقطاعات ذوات الصبغة الامبريالية ومن تعويد الفكر على السير على الصراط المستقيم، يكون على أقرب ما يكون إلى نفسه ويكون، إن كانت المفارقة موضع تسامح، على أبعد ما يكون عن نفسه في اللحظة التي يبدأ بها تحوله إلى عقيدة منظمة. وعلاوة على ذلك فكلية "ساخر" ليست بالكلمة النابية إن إضيفت إلى كلمة "مقاوم" لأن النقد بالأساس -ولسوف أكون هنا في غاية اللوضوح- يجب أن يرى نفسه مشجعاً للحياة ومعارضاً، بحكم تكوينه، لأي شكل من أشكال الطغيان والهيمنة والظلم، مع العلم أن أهدافه الاجتماعية تتمثل بإنتاج المعرفة بحرية بعيداً عن القسر ولمصلحة الحرية البشرية. وإذا اتفقنا مع ريموند ويلانز وهو يقول: "هما كان مبلغ هيمنة منظومة اجتماعية فإن فعوى هيمنتها نفسها يعني ضمناً تحديد أو اضطفاء المساعي التي تتعامل بها، ولذلك ليس بوسعها، بالتحديد الذي نطرحه، استئثار الخبرة الاجتماعية كلها التي تتضمن، لذلك السبب، على نحو مستديم وكامن حيزاً لتصرفات بديلة ونوايا بديلة من تلك التي لما تحفظ بعد بصيغة المؤسسة الاجتماعية أو حتى بصيغة المشروع الاجتماعي(24)، يكون النقد عندئذ في ذلك الحيز الكامن في قلب المجتمع المدني، عاملاً لمصلحة تلك التصرفات البديلة والنوايا البديلة التي يكون دفعها أشواطاً إلى الأمام عبارة عن التزام فكري وبشري جوهري.

وثمة محذور من أن تفضي الرعدة من الشيء الصعب -والنقد شكل من أشكال المصاعب- إلى تثبيت عزيمة المرء. ولكن هنالك كل الأسباب الموجبة للافتراض بأن الناقد المجهود من الترويض والحرب اليومية قادر على الأكل، كارلوي عند بيتس، على العثور على الإصطبل وخلع الرقاج وتحرير الطالقات للخلاسة. والناقد ليس بمقدوره عادة إلا دغدغة الأمل دون التخيير عنه بصراحة، ومع أن هذه المقولة بمثابة السفيرة اللاذعة، إلا أن الواجب يقتضي بتفكيرها لمصلحة الناس الذين يصرون على أن النقد فن، والذين يفسون أن أي شيء، في اللحظة التي يحتل فيها منزلة الصنم الثقافي أو السلعة، يكف عن البقاء مشوقاً، وهذا في جوهريه موقف نقدي، مثله تماماً مثل كون ممارسة النقد والحفاظ على موقف نقدي مظهرين لتدوين من مظاهر الحياة الفكرية.



العالم والنصر والناقص

منذ ذلك الوقت الذي هجر فيه غلين غولد، عازف البيانو الكندي، مسرح الحفلات الموسيقية حصر عمله بتسجيل الأسطوانات الموسيقية وفي التنازل والمذايق. وهناك شيء من الخلاف بين النقاد عما إذا كان غولد دائماً، أو أحياناً فقط، ذلك المفسر المقتنع لهذه المعزوفة على البيانو أو تلك، ولكن ما من شك في أن أية حفلة موسيقية من حفلاته الآن حفلة خاصة جداً على الأكل. ومن المناسب هنا بحث مثل واحد عن الكيفية التي كان يعزف بها مؤخراً. ففي عام 1970 أصدر أسطوانة من عزفه السيمفونية الخامسة لبيتهوفن بالحن بيانو فرانز ليست. وبغض النظر عن الدهشة التي يشعر بها المرء من اختيار غولد اختياره الغريب لهذه المقطوعة (التي بدت أغرب من المؤلف حتى له، وهو الغريب جداً أيضاً، لأن حفلاته المثيرة للجدل كانت تقتصر سابقاً بالموسيقى الكلاسيكية أو الحديثة وحسب)، فإن هناك حدداً من الأمور المستغربة حول هذا الانعقاد الخاص. فموسيقا بيتهوفن على الحان بيانو ليست لم تكن من القرن التاسع عشر فقط بل ومن أميز مظاهره أيضاً- إن تحدثنا من زلوية العزف على البيانو- علاوة على أنها ليست مطوعة لتحويل خبرة التناغم للموسيقى إلى مناسبة بيئية يستعرض العازف نفسه فيها، لا بل وغزت ميدان الآلات الأخرى لتجعل من موسيقا هذه الآلات مناسبة استمرارية يكشف فيها عازف البيانو عن مهارته. إن معظم الأسطوانات تميل عموماً للظهور بمظهر التشوش والغفلة، وذلك لأن البيانو يحاول أطلب الأحيان أن يمسح جوهر الصوت الأوركستري.

وأما السيمفونية الخامسة على بيانو ليست فقد كانت أقل إزعاجاً من معظم الأسطوانات، والسبب الرئيس "أنه كان التناقص في تحويلها للعزف على البيانو،

ولكن الصوت الذي كان يصدره غولد كان غريباً عليه حتى وهو فسي أصفى حالاته. ف سابقاً كان صوته أصفى من كل أصوات العازفين على البيانو وأكثرها بعداً عن الزخرفة، الأمر الذي أتاح له قدرة فائقة على تحويل الألفان المتصاحبة عند باخ إلى ما يشابه الخيرة البصرية. وهكذا كانت أسطوانة ليست أسلوباً مختلفاً تماماً، ومع ذلك توصل بها غولد إلى أقصى درجات النجاح، وبدأ بها الآن ليستياً⁽³⁾ بمقدار ما كان باخياً⁽⁴⁾ في الزمن الماضي.

ولكن هذا لم يكن كل ما في الأمر. فمع الأسطوانة الأساسية كانت هناك أسطوانة أخرى تشتمل على مقابلة عادية وطويلة بعض الشيء بين غولد وبين، على ما أذكر، مدير تنفيذي لشركة تسجيلات. لقد قال غولد لمحاوره أن السبب الوحيد الذي جعله يهرب من الحفلات الموسيقية "الحية" كونه تعود عادة سيئة في العزف، تعود على نوع من المبالغة الأسلوبية. ففي جولاته في الاتحاد السوفياتي، مثلاً، كان يلاحظ أن القاعات الضخمة التي كان يمارس فيها العزف كانت تدفعه لتسوية المقاطع الموسيقية في لحن من ألحان باخ - وهنا أوضح بالعزف المقاطع المشوهة - إلى ذلك الحد الذي كان يجعله أكثر فاعلية في "أسر" مستمعيه ومخاطبتهم وهم في شرفات الطابق الثالث. وبعدئذ عزف نفس المقاطع ليبين أنه يعزف بمزيد من الدقة وبإغراء أقل حين يعزف الموسيقى بغياب جمهور اسماعه بشكل حقيقي.

قد تبدو على شيء من العمالة محاولة استنباط التهكمات الصغيرة من هذه الحالة - الأسطوانة والمقابلة وتبيان أساليب العزف دون أي استثناء. ولكنها تخدم قضيتي الأساسية: إن أية مناسبة تتضمن الوثيقة والخبرة الجماليتين أو الأدبيتين، من ناحية أولى، وتتضمن دور الناقد وديويته، أو دنيويته، من ناحية ثانية، لا يمكن أن تكون مناسبة بسيطة.

فاستراتيجية غولد ما هي بالفعل إلا نوع من المحاكاة الساخرة لكل الاتجاهات التي قد نطرقها في محاولتنا للتوصل لما يحدث بين العالم وبين الموضوع الجمالي أو النصي. فهنا كان عازف البيانو الذي مثل ذات مرة العازف المتسك خدمة للموسيقا، وها قد تحول الآن دونما خجل إلى عازف بسيط ذي موقع جمالي أساسي من المفروض به أن يكون أفضل قليلاً من موقع العاهرة الموسيقية. وهذا التصرف يصدر عن ذلك الإنسان الذي يسوق وتسجيل

(3) نسخة إلى ليست وياخ.

(4) نسخة إلى ليست وياخ.

عزفه "أولاً" ومن ثم بضيف إليه، لا مزيداً من الموسيقى، بل ذلك النوع من الحضور الفوري المثير للانتباه مغتماً فرصته في مقابلة شخصية، وهذا كله مثبت على مادة قابلة للتكرار ميكانيكياً، تلك المادة التي تتحكم بأوضاع علامات الحضور الفوري (كصوت غولد وأسلوب التفتيح في أسطوانة لينت، ونكف مقابلة عادية محشورة مع عزف خلو من التجسيد) تحت قرص أخرس مغشور وفي متناول اليد من البلاستيك الأسود.

إذا خطر غولد على بال المرء لخطرت معه أشياء مماثلة عن ظروف الأداء المكتوب.

فقبل كل شيء هنالك الوجود المادي للنص القابل للاستمساخ الذي تضاعف وتكرر تضاعفه، في أحدث مراحل عصر والتر بينيامين - عصر الاستمساخ الميكانيكي - إلى ذلك الحد الذي تجاوز تقريباً أية حدود قابلة للتصور. فكالتا المادتين، المسجلة والمطبوعة، خاضعتان لبعض القيود القانونية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، بمقدار ما يتعلق الأمر بالتطاول الأمني لإنتاجهما وتوزيعهما، غير أن السؤال عن سبب وكيفية توزيعهما فأمر آخر تماماً.

إن الشيء الأساسي هو أن النص المكتوب من ذلك النوع الذي نوليه اهتمامنا ما هو بالأصل إلا نتيجة تعاقد أني ما بين الكاتب والوسيلة، وبهذا يمكن استنساخه لمصلحة العالم ووفقاً للشروط المفروضة من العالم وفيه، ومهما كان حجم الاعتراض الذي يبدیه الكاتب، أو الكاتبة، حيال ذبوع الكتاب وشهرته، فإن النص ما أن يصبح أكثر من نسخة واحدة حتى يصبح عمل الكاتب في قلب العالم وخارج إطار تحكم للكاتب به.

وثانياً: إن الأداء المكتوب والموسيقى كليهما مثلاً عن الأسلوب، بأبسط المعاني وأقلها تبجيلاً لتلك الظاهرة البالغة التعقيد، ومرة ثانية سأستثني اعتباراً سلسلة كاملة من التعقيدات الطريفة لأصر على أن الأسلوب هو، من وجهة نظر المنتج والمتلقي، العلامة الفارقة، القابلة للإدراك والتكرار والصيدلة، للكاتب الذي يحسب حساب الجمهور. وحتى لو اقتصر الجمهور على فرد بأمر عينه أو اتسع ليكون العالم كله، فأسلوب الكاتب ظاهرة جزئية من ظواهر التكرار والتلقي. ولكن الشيء الذي يجعل الأسلوب قابلاً للتلقي باعتباره توقيع طريفة كاتبه، يتمثل بمجموعة من المميزات المدعوة بأسماء شتى من مثل شكل اللغة أو الصوت أو الفردية المستعصية على الاختزال.

والمفارقة هي أن شيئاً موضوعياً موضوعية نص، أو أسطوانة، يمكنه

على الرغم من ذلك أن يترك انطباعاً، أو أثراً لشيء بحويية وآنية وسرعة زوال "صوت" ما. إن المقابلة التي أجراها غولد توضح إلى حد صارخ وبمئنتهى البساطة الحاجة الضمنية الدائمة للتلقي أو التمييز الذي يستدعيه النص حتى ولو كان بأقدم أشكاله للمحنة. وثمة شكل عام من أشكال هذه الحاجة هو العزف المسرحي (أو للمسجل) لصوت متحدث يخاطب إنساناً ما في زمان معين وفي مكان محدد. ولذلك فإن الأسلوب، إن حظي بالنظرة التي كنت أنظر بها إليه، يحيد اللادنيوية، أي الوجود الصامت، الذي لا يرتبط بأي ظرف ظاهرياً، لنص وحيد، فالواقع لا يؤكد أن النص، أي نص ينجو من التدمير الفوري، مجرد شبكة من القوى المتصادمة في غالب الأحيان وحسب، بل ويؤكد أيضاً أن النص في كينونته الفعلية كنص له وجود في العالم، ولذلك فإنه يتوجه إلى كل من يريد أن يقرأ، تماماً كما يفعل غولد من خلال نفس تلك الأسطوانة التي من المفروض بها أن يمثل، في أن واحد معاً، انسحابه من العالم وأسلوبه الصامت "الجديد" في العزف بدون وجود جمهور حي:

ومن المؤكد أن النصوص لا تتكلم بالمعنى العادي لهذه الكلمة. ومع ذلك فإن أي تعارض بسيط مباشر، يقال بأن له وجود جزم، بين أولاً: للكلام، المقيد بالوضع والإسناد، وثانياً: للنص كاعتراض أو إرجاء لدنيوية الكلام، لهو كما أنصوّر مغلوطة ومفرط في التبسيط. وهاكم هنا الكيفية التي يطرح بها بول ريكوير هذا التعارض والتي يقول بأنه جاء بها بقصد التوضيح التحليلي:

إن وظيفة الإسناد في الكلام مربوطة بدور وضعية الحديث ضمن إطار تبادل اللغة نفسها: ففي تبادل الكلام يكون المتحدثان حاضرين أحدهما أمام الآخر، وحاضرين أيضاً في الإطار الظرفي للحديث، لا في البيئة المدركة حسياً وحسب، بل وفي الخلفية الثقافية المعروفة لدى المتحدثين كليهما. فالحديث، فيما يتعلق بهذه الوضعية، يكون له مغزاه الكامل: فالإسناد إلى الواقع ما هو في التحليل الأخير إلا إسناد لذلك الواقع الذي من الممكن تحديده أنه "حول" مثال الحديث نفسه، إن جاز التعبير، فاللغة... وصوم المؤشرات الظاهرية للغة تؤدي دور تثبيت الحديث في الواقع الظرفي الذي يحيط بمثال الحديث. وهكذا فإن المعنى المثالي لما يقوله المرء، في الكلام الحي، ينتهي نحو إسناد واقعي، أي نحو ذلك الشيء الذي يتحدث عنه المرء...

ولكن هذه الحالة لا تبقى على حالها حين يحل النص محل الكلام... فالنص

ليس بدون إسناد، وسوف تكون بالتحديد مهمة للقراءة، كتأويل، جعل الإسناد أمراً واقعاً، وعلى الأكل، في هذا الإرجاء الذي يكون فيه الإسناد معلقاً، أي أنه مؤجل، يكون النص إلى حد ما في الفراغ، خارج نطاق العالم أو بدون أي عالم البنية، ولذلك فمن جراء هذا الطمس لأية علاقة للنص بالعالم، يكون أي نص حراً في إقامة علاقة له مع كل النصوص الأخرى التي تأتي لتحل محل الواقع الظرفي الذي يبدیه الكلام الحي(1).

ويرى ريكوير أن الكلام والواقع الظرفي يوجدان بحالة حضور، في حين أن الكتابة والنصوص توجد بحالة تعليق - أي خارج الواقع الظرفي - إلى أن يصار إلى تحقيقها كأمر واقع وتلبس لبوس للحضور من قبل القارئ الناقد، إن ريكوير يجعل هذه الحالة تبدو وكأن النص والواقع الظرفي، أو ما سوف أدعوه بالذنبوية، يلعبان لعبة الكرسي الموسيقية⁽²⁾ حيث يعترض الواحد منهما سبيل الآخر ويحل محله وفقاً لإشارات خرقاء إلى حد ما. بيد أن هذه اللعبة تجري في عقل المؤلف، وهذا هو الموضع المفروض به أن يكون بلا دنوبية أو ظرفية. فالمؤول الناقد يتقلص موقعه ليصبح موقع تلك البورصة المركزية التي على أرضها تجري الصفقة التي تبين أن النص يعني (س) في الوقت الذي يقول فيه (ص).

وأما فيما يتعلق بما يدعوه ريكوير "بالإسناد المؤجل" فماذا يحل به خلال التأويل؟ بمنتهى البساطة، وعلى أساس نموذج التبادل المباشر، فإنه يعود بعد اكتسابه العالمية والتحقق من جراء قراءة الناقد.

إن الصعوبة الأساسية في هذا كله هي أن ريكوير يفترض، دون أدلة كافية، أن الواقع الظرفي ما هو منهجياً وحسراً إلا ميزة الكلام، أو ميزة وضعية الكلام، أو ميزة ما كان الكتاب يودون قوله لو لم يختاروا الكتابة بدلاً من القول. وجهة نظري هي أن الذنبوية لا تروح وتجيء، وليست هذا وهناك بتلك الطريقة للتبريرية والضبائية التي نعتمدها غالباً لتصنيف التاريخ، والتي هي بمثابة زركشة بيانية في أمثال هذه الحالات كناية عن التصور المبهم المحال القاضي بأن الأشياء كلها تحدث في الزمان. وعلاوة على ذلك فالنقاد ليسوا مجرد شراح كيمايين مهمتهم تحويل النصوص إلى واقع ظرفي أو إلى

(1) لعبة جماعية يسير فيها اللاعبون حول الكرسي أثناء عزف الموسيقى، ويكون عدد الكرسي أقل من عدد اللاعبين بكرسي واحد. وحين تتوقف الموسيقى يخرج من اللعبة اللاعب الذي فشل في حصوله على كرسي.

دنيوية ظرفية، لأنهم هم أنفسهم أيضاً خاضعون ومنتهجون للظروف التي نشعر بها بغض النظر عن مقدار الموضوعية الموجودة في مناهج النقد. إن الشيء الأسامي هو أن للنصوص لها طرق في الوجود بحيث أنها حتى في أسمى شكل لها تبقى دائماً قريبة للوقوع في شراك الظرف والزمان والمكان والمجتمع - وباختصار فهي في الدنيا ولذلك فإنها دنيوية (2).

وسواء أبقى النص مصوناً أو نحي جانباً لفترة من الزمن، وسواء أكان على رف في مكتبة أولاً، وسواء أكانت النظرة إليه بأنه خطر أولاً: فهذه الأمور عليها أن تتعامل مع وجود النص في الدنيا، وهذا أمر أكثر تعقيداً من العملية الخاصة للقراءة. إن هذه المضامين نفسها صحيحة بلا شك عن النقد في قدراتهم كقراء وكتاب في الدنيا.

وإذا كان لاستخدامي التسجيل الذي سجله غولد لسيمفونية بيتهوفن الخامسة أي مقيد مفيد عملياً، فهو يبراد مثال عن شيء شبه نصي له طرائقه في التعامل مع الدنيا، وطرائق عديدة ومعقدة، وأكثر تعقيداً من الحد للفصل الذي رسمه ريكوير بين النص والكلام.

فهذه التعاملات هي الشيء الذي كنت أدعوه بالدنيوية. ولكن شغلي الشاغل هنا ليس الموضوع الجمالي عموماً، وإنما النص على وجه التخصيص. إن معظم النقد سوف يؤيدون الفكرة التي مفادها أن أي نص أنبي مثل بطريقة ما بمناسبة، أي بالوقائع التجريبية البسيطة التي البتق عنها. بيد أن تصنيف مثل هذه الفكرة أكثر مما تطبق يجعلها تستحق النقد المبرر لأسلوبه مثل ميشيل ريفاتير الذي يعمد في كتابه "النص المكتفي ذاتياً" إلى نعت تقليص للنص إلى ظروفه بالمغالطة التي على لوثق ارتباط بالسيرة الذاتية أو التركيب الوراثي أو السيكلوجيا أو التشابه الجزئي (3). ولربما أن معظم النقاد يوافقون ميشيل ريفاتير بقولهم نعم، دعونا نتأكد أن النص لا يختفي تحت وطأة هذه المغالطات.

ولكنهم ليسوا على قناعة تامة، وهنا أصرر بالأساس عن رأيي وحدي، بفكرة النص المكتفي ذاتياً. فهل البديل عن هذه المغالطات المتعددة كون نصي سحري وحسب، كون بعده الهام عن المعنى هو، كما يقول ريفاتير، بُعد كله باطني أو عقائلي؟ أليس هنالك من طريقة للتعامل مع النص وظروفه الدنيوية بإنصاف؟ أو ليس هناك من طريقة للتصارع مع مشكلات اللغة الأدبية إلا ببترها عن المشكلات اليومية الدنيوية التي هي أكثر إلحاحاً بمنتهى الوضوح؟ لقد وجدت طريقة للبدء بمعالجة هذه الأسئلة في مكان غير متوقع، الأمر

الذي سيجعلني أميل إلى الاستطراد على ما يبدو. فكروا بذلك المضممار غير المؤلف لكم نسبياً، ألا وهو التأمل العربي لعلم اللغة إبان العصور الوسطى. فالعديدون من النقاد المعاصرين مشغولون في التأمل باللغة في أوروبا، أي بذلك المركب الذي يتألف من التخيل النظري والملاحظة التجريبية، والذي يسم الفيلولوجيا للرومانسية ونشوء علم اللغة في مطلع القرن التاسع عشر، ويسم كل تلك الظاهرة اللغوية التي دعاها ميشيل فوكو باكتشاف اللغة. لكن ومنذ القرن الحادي عشر ظهرت في الأندلس مدرسة صعبة التحريك ونبوية على غير توقع من الفلاسفة النحاة المسلمين ممن مساجلتهم سبقت ملاحكات القرن العشرين بين البنيويين والمبدئين، وبين الوصفيين والعلوكيين. بيد أن هذا ليس كل ما في الأمر، إذ إن زمرة من علماء اللغة الأندلسيين وجهت نشاطها ضد بعض التوجهات لدى لغويين منافسين كانوا يحاولون قلب مسألة المعنى في اللغة إلى ممارسة ملغزة ورمزية. ومن بين أفراد تلك للزمرة كان ثلاثة من علماء اللغة والنحاة المنظرين وهم ابن حزم وابن جني وابن مداعة القرطبي الذين كانوا كلهم يعملون في قرطبة خلال القرن الحادي عشر، وكانوا كلهم ممن أنصار المذهب الظاهري، كما كانوا كلهم خصوماً للمذهب الباطني، لقد كان الباطنيون يعتقدون أن المعنى في اللغة مخبوء في صميم الكلمات، ولذلك فإنه لا يتاح إلا كنتيجة للتأويل الباطني، وأما الظاهريون سرنعتهم هذا مشفق من الكلمة العربية التي تعني الواضح والجلي والظاهر، في حين أن نعت الباطنيين يفيد ضمناً الداخلي - فقد كانوا يدافعون عن المقولة التي مفادها أن للكلمات ليس لها إلا المعنى السطحي، أي ذلك المعنى الذي اقترن وترسخ باستعمال وظرف محددين أي بوضع تاريخي وديني.

إن الفريقين إلىمتخصصين تعود بهما الجنود إلى قراءة النص المقدس، القرآن، وكيفية وجوب قراءته وفهمه ونقله وتعليمه إلى الآخرين من خلال الأجيال المؤمنة اللاحقة، وذلك لأن القرآن حدث، وحدث فريد من نوعه وعلى نقيض الكتاب المقدس (the Bible). لقد كان الظاهريون القرطبيون يهاجمون مزادات الباطنيين الذين كانوا يضمون الأدلة على أن مهمة للقواعد نفسها (وهو النحو في اللغة العربية) ما هي إلا دعوة للفسح لمعاني خاصة في نص إلهي قاطع، ولولا ذلك لما كان إذا ثابتاً ممنوعاً من التبديل. فبالنسبة لابن مداعة كان من السخف حتى ربط للقواعد بمنطق الفهم باعتبار أن للقواعد كعلم يتخذ لنفسه أفكاراً عن استخدام ومعنى الكلمات التي تتضمن مستوى خبيثاً تحسب الكلمات وميسوراً للملقنين وحسب(4)، فضلاً عن ذلك كان ابن مداعة يشق إلى حد

الإتيان بأمثال تلك الأفكار من ذكريات ماضي الزمان. فما أن يلجأ المرء إلى مثل ذلك المستوى حتى يصبح أي شيء مباحاً من خلال التأويل: وعندها لن يكون هنالك أي معنى محدد، ولا أي ضابط على ما تقوله الكلمات فعلياً، ولا أية مسؤولية تجاه الكلمات. فالجهد الظاهري كان يحاول، بالعقولة، استعادة نظام قراءة للنص يتمركز فيه الاهتمام على الكلمات للظاهرة نفسها، وعلى ما يمكن اعتباره معناها الأوحد والأبدي الذي يعبر عن وضع معين وخلال ذلك الوضع، وليس على المعاني المستترة التي من المحتمل تحميلها لها لاحقاً. إن الظاهريين القرطبيين بذلوا جهوداً حثيثة جداً في محاولتهم، على وجه التخصيص، جلب نظام للقراءة يضيق الخلق إلى أقصى حد ممكن على القارئ وظروفه. ولقد فعلوا هذا بالأساس من خلال نظرية عما يجب أن يكون عليه النص.

ليس من الضروري وصف هذه النظرية بالتفصيل، ولكن من المفيد أن نشير إلى كيفية انبثاق الجدل نفسه من نص مقدس نجم سلطانه عن كونه الكلمة غير المخلوقة لله، والكلمة الملزمة لطرف واحد والمقولة مباشرة إلى رسول في لحظة معينة من الزمن، وبشكل مناقض لهذا فإن النصوص الموجودة في صميم التراث المسيحي/ اليهودي، الذي يتمركز حول سفر الرؤيا، لا يمكن إرجاعها إلى لحظة معينة ذات توسط مقدس يفضي بالنتيجة إلى دخول كلمة الله إلى الحياة الدنيا، لا بل على الأصح فإن تلك الكلمة تدخل التاريخ البشري على الدوام، خلال ذلك التاريخ وكسقط منه. ولذلك فإن مكانة هامة جداً تناط بما دعاه آرلاندز "بالمعامل البشرية" في تلقي مثل هذا النص ونقله وفهمه. (5)

وبما أن القرآن الكريم نتيجة حدث فريد من نوعه، فإن "نزوله" الواقعي في دنيوية النص، علاوة على لغته وشكله، أمور يجدر النظر إليها، إذاً، بأنها ثابتة وثامة. وعلاوة على ذلك ف لغة النص هي العربية التي تصبح، لذلك السبب، لغة متمتعة بالامتياز، وناقل للنص هو النبي (أو الرسول) الذي يتمتع بالامتياز أيضاً - لنص كهذا من الممكن اعتباره أن له أصلاً محدداً تحديداً مطلقاً ومن غير الممكن بالنتيجة إحالته إلى مؤول أو تأويل مخصص، على الرغم من أن هذه الإحالة هي الشيء الذي حاول الباطنيون فعله بمنتهى الوضوح (ومن المحتمل أن تكون هذه الفكرة قد جاءتهم إحياء جراء تأثير التقنيات التأويلية في الموروث المسيحي/ اليهودي).

إن آرلاندز يورد، في دراسته لابن حزم، وصفه للقرآن بالعبارات التالية:
إن القرآن يتحدث عن أحداث تاريخية، ومع ذلك فإنه ليس بحد ذاته كتاباً

تاريخياً، وإنه يكرر تلك الأحداث الماضية التي يوجزها ويخصصها، ومع ذلك فهو ليس بحد ذاته خبرة معاشة عملياً، فضلاً عن أنه يمزق تواصل الحياة البشرية، بيد أن الله لا يدخل الوضع الزمني من خلال فعل معلق أو مندبوس. وإن القرآن يشير ذكريات أفعال مضمونها يكرر نفسه إلى الأبد بطرق متجانسة مع القرآن نفسه من أمثال التحذيرات والأوامر والزواجر والعقوبات والمثويات (6). وباختصار، فإن الموقف للظاهري ينبنى تصوراً عن القرآن كله ظرفي على الإطلاق دون أن يجعل في الوقت نفسه تلك الدنيوية تهيمن على المعنى الفعلي للنص: وهذا كله هو التفادي الحاسم للحمية المبتذلة في الموقف الظاهري.

وهكذا فإن النظرية اللغوية لابن حزم تعتمد على تحليل صيغة فعل الأمر باعتبار أن القرآن في أقصى مستوياته الكلامية الجوهرية، بناء على هذه الصيغة، نص محكوم بفعلين نموذجيين من أفعال الأمر هما: (اقرأ read or recite) وقل (Tell) (7).

فيما أن ذينك الأمرين يسيطران بكل وضوح على المظهر الظرفي والتاريخي للقرآن (وعلى فرائده كحدث)، وبما أن الواجب بأن يسيطر على استخدامات النص لاحقاً (أي على قراءته) أيضاً، فإن ابن حزم يربط تحليله لصيغة فعل الأمر بفكرة فقهية عن الحد (hadd)، الذي هو عبارة عن كلمة تعني الحد للقواعدي المطلق وتُعطي النخم بأن واحد معاً، إن ما يرشح في صيغة فعل الأمر، بين الأمرين بالقراءة والكتابة، هو الإتيان بلفظة (يقال عنها للخبر في العربية)، وقد ترجمها أرلانز بكلمة (enonce)، وما هي إلا لتحقيق الفعلي لمقصد دليل، أو نية (niyah). وهكذا فإن النية للدالة تصبح مرادفة الآن لا للنية السيكولوجية بل حصراً لنية فعلية، تلك النية التي هي نفسها شيء دنيوي جداً - فهي تحدث في الدنيا حصراً، وهي أنية وظرفية بطريقة محددة جداً وبطريقة على أوثق ارتباط بالموضوع أيضاً. فالتكليل على شيء لا يكون إلا باستخدام اللغة وحسب، واستخدام اللغة يعني استخدامها بناء على قواعد معينة للمفردات والإعراب، الأمر الذي يستوجب أن تكون اللغة في الدنيا ومنها أيضاً، ولذلك فإن المذهب للظاهري يرى أن اللغة تحافظ على انضباطها بواسطة الاستعمال الحقيقي، لا بواسطة الأمر المعنوي ولا بالحرية التأملية. وقبل كل شيء نقسف اللغة بين الإنسان وبين اللامحدود للشاسع: فإذا كانت الدنيا عبارة عن منظومة هائلة من التشابهات بين الكلمات والأشياء المحركة بالحواس يكون عندها الشكل اللفظي - أي اللغة في استعمالها القواعدي العملي - هو ما يتبع لنا أن نعزل

الأشياء المدركة المخصصة عن هذه التشابهات البالغة للترتيب. وهكذا فإن الأمانة لأمثال هذه الجوانب "الحقيقية" للغة هي، كما يقول أرنالدز عنها، نسوع من أنواع ممارسة الانضباط الذاتي للخيال (8). فالكلمة لها معنى محدد مفهوماً على أنه أمر جازم، وتصاحب ذلك المعنى أيضاً سلسلة تقديرية جداً من التشابهات (التمثيلات) لكلمات ومعاني أخرى، أي تلك السلسلة التي تحوم بالتحديد حول الكلمة الأولى. وهكذا فإن اللغة المجازية (كما نرد حتى في القرآن)، ولولا المجاز لكنت ملصقة وتحت رحمة المؤول الأمين، تشكل قسماً من البنية الحقيقية للغة، ولذلك فإنها جزء من جماعة مستخدمي اللغة.

إن ما يفعله ابن حزم، كما يذكرنا أرنالدز، هو تصويره أن للغة تمتلك ميزتين متناقضتين ظاهرياً: ميزة المؤسسة للصادرة بأمر إلهي، مؤسسة ممنوعة من التبدل، ثابتة ومنطقية وعقلانية وواضحة، وميزة الأداة الموجودة كأمر طارئ صرف، كمؤسسة للدلالة على المعاني الوطنية في لفظات محددة. ولهذا السبب الذي يجعل الظاهريين ينظرون إلى اللغة بمنظار مزدوج فإنهم يرفضون تقنيات القراءة التي تعود بالكلمات ومعانيها (في العربية على الأقل) إلى الجذور التي قد يظن بأنها مشتقة منها. فكل لفظة هي مناسبتها الخاصة بها ونظراً لذلك فهي راسخة الجذور في البيئة الدنيوية التي تنطبق فيها. ولأن القرآن، الذي هو الحالة المثلى للغة مقدسة وبشرية، هو ذلك النص الذي يدمج التحدث والكتابة والقراءة والإخبار، فإن التأويل للظاهري نفسه يقبل كشيء لا ملاصق منه لا الفصل بين الكلام والكتابة ولا الانفصال بين نص وظرفيته، على النقيض من ذلك، التفاعل الضروري فيما بين هذه الأمور. وإن هذا التفاعل، التفاعل التأسيسي هو الشيء الذي يجعل من الفكرة الظاهرية الصارمة أمراً ممكناً.

لقد أوجزت بمنتهى العجلة نظرية معقدة إلى حد هائل، ولكن ليس بوسعي أن أدعي أن هذه النظرية كان لها أي تأثير معين في الأدب الأوربي الغربي منذ زمن الانبعاث للحضاري (Renaissance)، وربما ما كان لها أي تأثير حتى في الأدب العربي منذ العصور الوسطى. ولكن الشيء الذي يجب أن يقع علينا وقع الصاعقة فيما يتعلق بالنظرية بأسرها هو أنها تمثل فرضية محبوبة بإتقان للتعامل مع النص كشكل دليل، وشكل فيه رسائلي بهذا بمقدار ما أستطيع من الدقة - الدنيوية والظرفية ومنزلة النص كحدث له خصوصيته النصية فضلاً عن احتماله التاريخي، أشياء كلها محط الاعتبار بأنها مندمجة في النص، وأنها جزء لا يتجزأ من قدرة النص على إنتاج المعنى وتوصيله. وهذا يعني أن النص له

موقع محدد يضع فيه القيود على المؤلف وتأويله لا لأن الموقع مخبوء ضمن النص كسر، بل على الأرجح لأن الموقع موجود على نفس مستوى الخصوصية السطحية كالموضوع النصي نفسه. هنالك طرائق عديدة لتوصيل مثل هذا الموقع، ولكن الشيء الذي أريد جذب الانتباه الخاص إليه هنا هو اللمح (الذي كان عند الظاهريين إلى درجة كبيرة جداً) من جانب القراء والكتاب أن يدركوا النصوص على أنها تلك الموضوعات التي تأويلها -بفضل دقة موقعها في الدنيا- قد استهل نواً، وأنها الموضوعات الملمومة وللأجمة للتو بتأويلهم. فأمثال هذه النصوص تصبح من ثم من الممكن الاستدلال على حاجتها في أقصى الأحوال لقراءات تكميلية كثيفة مناقض للقراءات الإضافية.

لنني أريد الآن أن أبحث بعض تلك الطرائق التي تفرض بها النصوص القيود على تأويلها أو تلك الطريقة، إن قلنا بشكل مجازي، التي فيها قرب هيكل الدنيا من متن النص يجبر القراء على أخذ الاثنين معاً بعين الاعتبار. فالنظرية النقدية الحديثة أكنت تؤكد مفرداً على انعدام محدودية التأويل. وثمة محاولات تجري الآن للبرهان على المقولة التي مفادها أن كل القراءات مغلوطة، ونظراً لذلك فما من قراءة أفضل من أخرى غيرها، ومن ثم فكل للقراءات في التحليل الأخير، مع العلم أن عندها لا محدود على أرجح الظن، ما هي إلا تأويلات مغلوطة على قدم المساواة. إن قسماً من هذه المقولة اشتق من تصور للنص بأنه موجود في قلب كون نصي هيليني محري، كونه لا يمت بأية صلة إلى الواقع. بيد أنني لا أوافق على هذا الرأي، لا لأن النصوص موجودة بالفعل في الدنيا بكل بساطة وحسب، بل ولأن للنصوص كنصوص تموضع أنفسها - وإحدى مهماتها كنصوص أن تموضع أنفسها - وتبقى بالفعل على ما هي عليه من خلال استقطابها اهتمام الدنيا. وعلاوة على ذلك فإن طريقتها لفعل هذا هي وضعها القيود على ما يمكن فعله بها جراء التأويل.

إن التاريخ الأدبي الحديث يعطينا عدداً من الأمثلة عن كتاب يبدو نصهم بجسد بإدراك ذاتي الظروف الجلية لموقعه المخيل مادياً، بل والموصوف أيضاً. فثمة نموذج من الكتاب -سوف أبحث ثلاثة أمثلة هم جيرارد مانلي هوبكنز وأوسكار وايلد وجوزيف كونراد- يتصور علماً متعمداً أن النص يحظى بالتعزيز من موقع منطقي يشتمل على المتحدث وجمهور المستمعين، وبذلك يكون التفاعل المقصود بين الحديث والتلقي، بين اللفظية والنصية، هو موقع

النص، أي وضعه لنفسه في الدنيا.

أولئك للكاتب الثلاثة الذين ذكرتهم قاموا بعملهم الأساسي بين عام 1875 وبين عام 1915. إن موضوع كتابتهم يتباين تبايناً كبيراً جداً إلى حد يتعذر فيه وجود جوانب تشابه فيما بينها. واسمحوا لي أن أبدأ بالفتاحية صحفية لهوبكينز:

فيل عن المثناء أنه قاس. كانت هناك ثلاث موجات من الصقيع الموالي للتلزج، فالثالثة بدأت في 9 شباط. ما من تلج يمكن للحدث عنه حتى ذلك اليوم. ففي بعض الأيام السابقة للسابع من شباط شاهدت عنقود الزهور منكوسة الرؤوس. وفي التاسع من شباط تساقط الثلج ولكنه لم يستقر على رؤوس أوراق النبات. وحين نزلنا إلى حقل قريب من مخيم قهصر شاهدته أمامي على شكل طبقات من القذارة، طبقة تحت طبقة، مرسوماً في أطراف متقاطعة وحاملاً "عبارة" على ذلك السطح كله - ليس في جعتي حتى الآن كلمة أخرى للتعبير عن ذلك الشيء الذي يأسر النظر أو الانتباه بقبضة حديدية أو رسمة حقيقية أو بمعالم بارزة أو، من جديد، بكتابة منقوشة، الشيء الذي لم يكن جمالاً ولا جوهراً حقيقياً ومع ذلك يعطي المتعة ويجعل من اللقب حتى أفضل من التعدم المعنى (9).

إن باكورة كتابة هوبكينز تحاول بهذه الطريقة أن تصور مشاهد من الطبيعة بأقصى دقة ممكنة.

ومع ذلك فهو ليس بالناسخ السليبي لأن هذه الدنيا بالنسبة إليه هي كلمة الله، تعبیر أو خبر عنه.

فكل ظاهرة في الطبيعة، كما كتب في القصيدة القصيرة المعنونة به "حين تحترق طيور الرافرفاف"، تنبئ عن نفسها في الدنيا على شكل وحدة من المفردات: "كل شيء فإن يفعل شيء واحد والشيء نفسه/ يطرد كل من يقطن في البيت/ الأنفس - هي نفسها، فذاقي تتحدث وتفتن/ صائحة بأعلى صوتها إن كل ما أفعله هو ذاتي؛ ومن أجل ذلك جئت" (11). إن معالجة هوبكينز للطبيعة، في مدخل مفكرته، معالجة ديناميكية. فهو يرى في الصقيع نية للحديث أو للإتيان بالمعنى، إذ إن طبقاته المتراكمة تأسر لفتباه المرء من جراء العبارة التي تحملها حيال المعنى أو للتعبير. إن مقدار استجابة الكاتب هو عين مقدار وصفه كواصف. والقارئ، مثله مثل الكاتب، مشارك كامل في استخراج المعنى كونه مضطراً للفعل كشيء فان، فالإتيان بمعنى ما حتى لو كان قبيحاً يبقى أفضل من

انعدلم أي معنى.

فديالككتيك الإنتاج موجود في أي مكان في عمل هوبكينز. فالكتابة إخبار، والطبيعة إخبار، والقراءة إخبار. لقد كتب إلى روبرت برينجز في 21 مايس/ مايو في عام 1878 قائلاً من باب الإتصاف للقصيدة: "عليك ألا تقرأها تكاسلاً بعينيك بل بأذنوك، وكان الورقة تلقوها خطابياً عليك.. فالنبرة حياة القصيدة" (12). وبعد مضي سبع سنوات حدد بمزيد من الصرامة أن "الشعر هو الطفل المدلل للكلام، له شفتان ولفظ منطوق، والولجب يقضي بنطقه، ويُنجزه كاملاً لا يصح إلا بعد نطقه، وإن لم ينجز ذلك فلن يكون هو نفسه. فالإيقاع المتفجر يعيد للشعر روحه وذاته الحقيقيين. فكما أن الشعر كلام مؤكد، فإن الكلام هو الشسيء المظهر من الخبث كالذهب في القرن. ولذلك يجب أن يكون للشعر المقومات الجوهرية للكلام، وبشكل مؤكد" (13) إن التطابق قريب جداً في ذهن هوبكينز بين الدنيا والكلمة واللفظة، التي تأتي كلها حية بعضها مع بعض كلعظة من لحظات الإنجاز، ولذلك فإنه يتصور أن الحاجة طغيفة للوساطة النقدية. إن النص المكتوب هو ما يوفر الواقع الظرفي الأنبي "تلاعب" القصيدة (وكلمة تلاعب من كلمات هوبكينز). فالنص الخاص بهوبكينز كان بالنسبة إليه طفله، وكان نصاً بعيداً جداً عن الوثيقة المقرونة بغيرها من النصوص الميتة اللادنيوية، ولذلك فعين دمر نصائده تحدث عن ذبح الأبرياء، كما أنه في كل مكان يتحدث عن الكتابة على أنها ممارسة موهبته الذكورية. وفي لحظة أقصى درجات توحده في حياته، في القصيدة المعنونة بـ "إلى ر. ب." عبر بيولوجيا عن إلحاح شعوره بالجدب الشعري، فعين يأتي على وصف ما يكتبه الآن يقول:

واحصرتاه حينئذ إن التفتت في أبياتي الفائرة للزخم والعصيان
والترنيمة والخلق، فعالمي الشتافي، الذي فلما ينشر عبر تلك النعمة
يهبكم الآن، بشيء من التصر، تعليلنا. (14)

فهنا أن نصه قد فقد الآن قدرته على احتواء وطأة الخلق، وبما أنه لم يعد ذلك الإنجاز الكبير بل استحبال إلى ما يدعو في قصيدة لاحقة "بالأحرف الميتة"، فليس بومعه الآن إلا كتابة تطيل، الذي هو بمثابة كلام ميت "يميل نحو سند حقيقي".

لقد قيل عن لوسكار وإيلاد بلسان أحد معاصريه أن كل ما كان يتحدث به كان يبدو وكأنه مغلف ضمن علامتي الاستشهاد. وهذا القول ليس أقل صحة من

كل ما كتبه أيضا، وذلك لأن مثل هذه الحالة كانت النتيجة لاتخاذ وضعية معينة (pose)، الأمر الذي عرفه وايلد بأنه "إدراك أساسي لأهمية التعامل مع الحياة من منطلق محدد معقول" (15). أو مثلما يكيل آغرنون الصاع صاعين لجاك حين اتهمه قائلا: "أنت تحب دائما أن تجادل حول الأشياء" فأجابه "ذلك بالضبط ما جاءت الأشياء من أجله" (16)، في مسرحية وايلد المعنونة بـ "أهمية كون المرء جادا". وبما أن أوسكار وايلد كان على الدوام مستعدا لإطلاق التعليقات الجديدة بالاستشهاد، فقد ملأ مخطوطاته بالأقوال الماثورة عن كل ما يمكن أن يتخيله المرء من موضوعات، إن ما كتبه كان المقصود به مزيدا من التعليق أو الاستشهاد، أو كان المقصود به، وهذا أهم من سابقه، أن تعود به الجذور إلى وايلد نفسه. ومن الواضح أن هناك أسبابا اجتماعية لبعض هذا الضرور الذي لم يبق وايلد بأية محاولة لإخفائه في سخريته. "إن محبة المرء لنفسه هي بداية قصة رومانسية طويلة طوال الحياة"، ولكن تلك الأسباب لم تكن لتتواءم معها على الفصاحة في أسلوب وايلد. وبعد أن آلى وايلد على نفسه على الاستخفاف بالعمل والحياة والطبيعة نظرا لنقصانها وتأثيرها، اتخذ مملكة له ذلك العالم المثالي النظري الذي كانت فيه المحادثة، كما قال لألفريد دوغلاس في كراسه المعنونة بـ "من الصميم" (De profundis)، أساس العلاقات البشرية كلها. (17) فيما أن الشجار يعوق المحادثة كما فهمه وايلد من الحوار الأفلاطوني، فإن نمط التحدث كان يجب أن يتخذ شكل القول الماثور، فهذا القول الماثور مقتضب هو، بالمصطلح الذي أطلقه عليه نورثروب فراي، وسيلة الأداء الرئيسة لدى وايلد: لفظة موجزة متراسة قادرة على التعبير عن أطول سلسلة من الموضوعات، وعن أعظم نفوذ، وعن أدنى اللباس حيال كاتبها. وحين غزا وايلد أشكالاً أدبية أخرى حولها إلى أقوال أطول من السابقة. وهاكم ما قاله عن المسرحية: "لقد تناولت الدراما، وهي أكثر الأشكال الموضوعية المعروفة للأدب، وجعلت منها أسلوبا شخصيا للتعبير، شأنها بذلك شأن القصيدة الغنائية والقصيدة القصيرة، ووسعت في الوقت نفسه مداها وأغنيتها بالشخص". ولذلك فليس من المستغرب أن يكون قد قال: "لقد أوجزت كل الأكوان في عبارة، وكل الوجود في قول مقتضب" (18).

إن كراسه "من الصميم" تكون النمار الذي يحل بالمدينة الفاضلة "utopia" التي كان وايلد قد بشر بفردانياتها ولا أنانية أنانياتها في كراسه "روح الإنسان في ظل الاشتراكية". فمن حياة مفعمة بالحرية إلى السجن ومعاناة كل أصناف الشقاء، كيف، يا ترى، تأتي إنجاز التعبير؟ إن تصور وايلد للحرية يوجد في

"أهمية كون المرء جادا" حيث تتكشف الشخصيات المتصارعة على أنها أخسوة في خاتمة المطاف ولمجرد أنها تقول بأنها أخوة. إن الشيء المدون (كجداول الجلود التي كان يراجعها جاك) لا يفعل شيئا إلا تأكيد كل ما كان قد قيل سابقا بنزق، ولكن بفخامة.

فهذا التحول من الخصومة إلى الأخوة هو ما كان في ذهن وايلد لربط تكثيف الشخصية بتكثفها.

فحين يبني تبادل الآراء بين البشر بالعدم حرية التحدث، وحين يكون مقيدا بالموافقة للقانونية على الطبع وحسب، الأمر الذي يعني تعذر الاستشهاد به بصراحة ويعني أيضا، لأنه حظي بالتوقيع الرسمي، أنه صار موجبا لإقامة الدعوى الجنائية فإن المدينة الفاضلة تنقوض وتتداعى. وحين أعاد وايلد التأمل بحياته في "من الصميم" تسمر خياله من هول آثار نص واحد على حياته. ولكنه يورده ليبين كيف أنه في انتقاله من الكلام إلى الطباعة، الأمر الذي تقفاده بمعنى من المعاني نصوصه الأخرى الأكثر حظا من ذلك النص، وتقافته كيفما اتفق بفضل تفردها بالافتضاب، تعرض وايلد للتدمير.

إن حسرة وايلد في المقطع الوارد أدناه تتمثل بأن النص يشتمل على أكثر مما ينبغي، لا على أقل مما ينبغي، من الواقع الظرفي. ونظرا لذلك فإن النص يصبح، بمفارقة وإلدية، عرضة للمخاطر:

إنك أرسلت لي قصيدة جميلة جدا، شعرها من أشعار الطلاب خير المتخرجين من الجامعة، لأبدي استعصامي عليها: وهأنذا أجيب برسالة مثينة بالأفكار الأدبية الوهمية.. انظر إلى تاريخ تلك الرسالة. إنها تنتقل منك إلى يدي زميل كريمة، ومنه إلى عصابة من المبتزين، ومن ثم نسخ منها تدور في لندن لأصدقائي، وإلى مدير الممبرج الذي يجري تمثيل عملي فيه: وكل ما يخطر على البال من تفسيرات توضع فيها إلا للتفسير الصحيح: فلقد ثارت ثورة الجمعية من الإشاعات الخرقاء حتى وجب علي أن أنقع مبلغا كبيرا من المال لأكتفي كتبت لك رسالة شائنة: وهذه تشكل صلب أقدح تهجم لأبيك: وإنني سوف أبرز بنفسي الرسالة الأصلية في المحكمة لأكشف لها عن حقيقة الرسالة، ولقد كانت موضع التشهير من قبل محامي أبيك الذي وصفها أنها محاولة خبيثة قياضة بالتمرد لإفساد الناشئة الأبرياء، وفي خاتمة المطاف تشكل هذه الرسالة جزءا من الإدعاء الجنائي، ينشغل بها

التاج، وينظم بها القاضي حكما بفهم قليل وخلق كثير، وأخيرا أدخل المسجن من جرائها. وهكذا تكون النتيجة لكتابتها لك رسالة رائعة (19).
ففي هذه الحياة الدنيا التي وصفها جورج إليوت (6) بأنها تشبه "الصالة الهائلة الفيلضة بالمهمومات" يمكن لأثار الكتابة أن تكون خطيرة فعلا: "وإسها كذلك الحجر الذي ما فتئت تتقاذفه أرجل أجيال وأجيال من الفلاحين والذي قد ينكشف عن حلقات متصلة صغيرة وعجيبة لأثر ما تحت عيني ذلك العالم الذي من خلال جهوده قد يحدد في خاتمة المطاف تاريخ الغزوات ويكشف أسرار الديانات، وكذلك شيء من الحجر على تلك الورقة التي ظلت ربحا طويلا من الزمن كغطاء بريء أو بديلا مؤقتا لشيء ما يمكن أن تنفتح أمام زوج واحد من العينين اللتين توفرتهما من المعرفة ما يكفي لتحويل تلك الورقة إلى بداية كارثة" (20) فلئن كان لاحتراس دكتور كاسوبون (7) أي هدف على الإطلاق فإنه، بسرية مطلقة ووصية بخط اليد توصي بالتأجيل الأبدى، إحباط بداية كارثة. ومع ذلك لا يستطيع النجاح لأن إليوت على أحر من الجمر كي يبين أن ملحق الوصية، حتى الملحق الذي كان في حرز حرز، ما هو إلا نص ولذلك فإنه في الدنيا. إن العار الذي لحق بكاسوبون، على نقض العار الذي لحق بوليد، كان بعد مماته، بيد أن تورطهما في نوع من النصية الدنيوية يحدث لنفس السبب الذي يكمن في التزامهما بما يدعو إليوت "بوسيلة تقود إلى التهلكة".

وأخيرا إليكم كوندرا الذي سأجبره، في كل مكان من هذا الكتاب، على وصف أسلوب السرد الرائع لحكاياته، وكيف أن كل واحدة منها تحفز وتفاصيل مناسبة ثلاثتها وتضفي عليها مسحة مسرحية، وكيف أن كل عمل كوندرا مكتوب فعلا بالكلام المنقول الثانوي، وكيف أن التفاعل بين ما يروق للعين وما يروق للأذن في عمله تفاعل رائع ومنظم ذلك التنظيم الرفيع، وتفاصيل بجسد معنى ذلك العمل. فالمواجهة الكوندراية ليست ببساطة بين رجل ومصيره

(6) الاسم المستعار للروائية الإنكليزية ماري آن كروس (1819-80) - المترجم.

(7) إنه إحدى الشخصيات الرئيسية في رواية للكاتبة المذكورة أعلاه، وتصل هذه الرواية عنوان "ميسل مارش" وهو اسم البائدة الرئيسية الإنكليزية التي جرت فيها أحداث الرواية. وهو مسلم مطلق عجول ومتحمس دينيا يتزوج من فتاة باسم دوروثي بروك، وهي شخصية رئيسية أخرى ومتحمسة دينيا أيضا للتدينية كبريزا، ولكنه يفتني شهر العمل منهكا "بالبحث في الأثرية العضوية بلا جدوى" كما قال ابن عمه الشاب "ويل ليندراو"، وبعد حين من الزمن تساوره الفسكرة بأن زوجته تدب إلى ابن عمه ويصبح الزوجان تحبسا.

ونظرا لذلك يضيف، بمثابة الخصة، ملحقا سريرا على وصيته يطلب فيه حرمان زوجته من الميراث إن تزوجت مستقبلا ابن عمه ويل. - المترجم.

المتجسد بلحظة مأزق نظير، بل إنها، وبنفس الإصرار، مواجهة بين متكلم وسامع. إن مارلو هو الاختلاق الرئيس الذي اختلقه كونراد لهذه المواجهة، وهو ذلك الرجل الموهوم بمعرفة أن شخصا ما مثل كيرنز أو جيم "وجد من أجلي، وهو لا يوجد من أجلك إلا من خلالي وحسب في خاتمة المطاف". (21)

فلسفة البشرية - "إننا لا نوجد إلا بمقدار ما يتشبث بعضنا ببعض" - هي نقل الكلام الفعلي، والوجود، من فم إلى فم ومن ثم من عين إلى أخرى. إن كل نص كتبه كونراد يقدم نفسه على أنه لما ينته بعد وأنه لا يزال قيد التداول. "وعلاوة على ذلك، فإن الكلمة النهائية لما نقل بعد - ولربما لن تقال البتة. أو ليست حيواننا أقصر مما ينبغي للنطق بذلك القول الفصل الذي هو، بالطبع، من خلال كل تمتعاتنا، نيتنا الوحيدة والناقية؟" (22). إن النصوص توصل التمتعات التي لن نحظى البتة بذلك القول الفصل، بتلك القولة ذات الحضور الكافي الوافي، الذي يبقى بعيدا، وأهنا بعض الشيء جراء إيماءة عظيمة مثل التضحية الذاتية التي أقدم عليها جيم.

ولكن حتى لو كانت الإيماءة تختتم للنص ظرفيا فإنها لا تفرغه من إلحاحه العملي بحال من الأحوال.

• لقد آن الأوان كي نشير إلى أن التراث الروائي الغربي مليء بالأمثلة عن تلك النصوص التي تصير لا على واقعيتها الظرفية فقط بل وعلى منزلتها بأنها تتجلى للنقطة المهمة أو إسنادا أو معنى ما في الدنيا. ولسرعان ما يخطر بالبال سرفانتس وسيد هاميت⁽⁸⁾، ولكن الأروع منهما ريتشارد سون في قوامه بدور الناشر فقط لرواية كلاريا وهو يضع تلك الحروف بنسق متتال بعد أن فعلت ما فعلت، ويرتب أن يملأ النص بحيل الناشر ومساعدات القارئ ومضامين تحليلية وتأملات ذكريات من الماضي وتعليقات، مما يجعل مجموعة من الرسائل تتنامى لتملأ الدنيا وتحتل الفضاء كله، وتصبح ظرفا كبيرا وأسرا مقدارا كبيرا وأسرا نفس فهم القارئ. إن من المؤكد أن الخيال الروائي كان يتضمن على الدوام هذا التمتع عن التخلي عن التحكم بالنص في الدنيا، أو عن تحريره من الواجبات الاستطرادية والإنسانية لكل الوجود البشري، ومن هنا تجيء الرغبة (وهي الفعل الأساسي تقريبا للحدود من الروايات) للعودة بالنص

⁽⁸⁾ السيد حامد بن إنجلي: اسم وهمي لكاتب عربي اختلقه سرفانتس وحزرا إليه قصة دون كيشوت. المترجم

وتحويله، إن لم يكن مباشرة إلى كلام، فعلى الأقل إلى ديمومة ظرفية
كشيء مناقض للديمومة التأملية.

ما من روائي، على أية حال، بإمكانه أن يكون واضحاً تماماً بحيال
الظروف وضوح ماركس في كتابه "في الثامن عشر من شهر برومير بالنسبة
للويس بوناپرت"، فما من عمل في رأيي يتحلى بمثل هذا التآلق والفتنة
بخصوص الدقة التي تبين الظروف (والكلمة الألمانية لها هي Umstände) التي
جعلت من ابن الأخ بديلاً ممكناً، لا كمبتكر بل ككثير ممتوخ للهم العظيم.
فالأشياء التي يهاجمها ماركس هي تلك الفرضيات البعيدة البعد كله عن النسبة
والقائلة أن التاريخ عبارة عن أحداث مستقلة وأن التاريخ بإمرة الأفراد
الأفراد (23). فحين يحشر ماركس لويس بوناپرت ضمن سلسلة كاملة معقدة من
التكرارات يظهر فيها أول ما يظهر هيغل، وبعده الرومان القدماء وثوريو علم
1789 وبنابليون الأول والمفسرون البورجوازيون وأخيراً يظهر المحبطون في
أحداث (1848 - 1851) إذ يبدون كلهم في نسق متشابه زيفاً جدير بصلة القرى
والنوالد وتزايد التفرعات والتستر تضليلاً بستار البراءة، فإنه بمنتهى الإقسان
يضيف مسحة النص على الظهور العشوائي لقيصر جديد، فما هنا نحن أمام نص
يوفر هو نفسه موقفاً تاريخياً دنيوياً بظروف لولاه لظلت مستورة في أضاليل
"ملك المهرجين" (roi des drôles) . إن الشيء المثير للسخرية - وهو بحاجة
لذلك التحليل الذي سوف أسوقه في مقاطع فرعية من هذا الكتاب - هو كيف أن
نصاً، لكونه نصاً، ولكونه يوظف كل أحابيل النص ويصر عليها، وأبرزها
التكرار، يصبغ بصيغة التاريخ وصيغة المعضلة كل تلك الأهمية الأنيبة
والسريرة الزوال التي اختارت لويس بوناپرت ممثلاً لها.

وثمة جانب آخر للشيء الذي كنت أقوله للتو. ففي إنتاج نصوص ذات
استحقاق راسخ، أو عزم أكيد، على الدنيوية، فإن هؤلاء الكتاب وهذه الأنواع
الأدبية يثبتون الكلام ويجعلون منه ذلك المجس الذي به، ولولاه، لحاول نص
صامت ربط نفسه بعالم المحادثة. ويثبتت الكلام أقصد أن تبادل المواضع بين
متحدث ومستمع، تبادل استطرادياً كثيف الطرفية، يصر إلى جعله يقوم -
وأحياناً من باب التفضيل - مقام المساواة الديمقراطية والحضور الثنائي في
واقع الأمر بين متحدث ومستمع.

فالواقع لا يشير إلى بعد العلاقة الاستطردية عن المساواة وحسب، بل
ويشير أيضاً إلى أن محاولة النص الظهور، ظاهرياً، بأنه مفتوح ديموقراطياً

لكل من قد يقرأ لمحاولة تجسد فعلا من أفعال العوالم النبية. (وعرضا نقول أن إحدى نقاط القوة في النظرية الظاهرية الإسلامية تكمن في أنها تبذل الوهم الذي مفاده أن القراءة للسطحية، وهي مطمّح الظاهريين، تعني أي شيء إلا الصعوبة). وإن نصوصا طويلة طول رواية "توم جوائز" تتقصد ملء الفراغ من ذلك النوع الذي لا يتاح ببساطة لأي إنسان. وعلاوة على ذلك فإن كل النصوص ترحل بالأصل نصوصا أخرى أو أنها، وهذا هو الأعم على الأغلب، تحل محل أشياء أخرى.

فالنصوص ما هي جوهريا إلا، كما كان يرى نيتشه بمنتهى حدة ذهن، وقائع سلطة لا وقائع تبادل ديموقراطي (24). إنها تستحوذ على الانتباه وتجسده على التحول بعيدا عن الدنيا حتى لو كان أصل مقصدها كنصوص، مقرونا بالفاشستية المتأصلة في سلطان السلطة المتعاملة مع الكتاب (إن التكرار في هذه العبارة يؤكد مقصود على الحشو في صلب النصوص كلها نظرا لأن كل النصوص، بطريقة ما، عبارة عن توكيدات ذاتية)، يفضي إلى توطيد أركان السلطة.

ومع ذلك ففي سلالة النصوص هنالك نص أول، نص مبدئي مقدس، إنجيل يدنو منه القراء على الدوام من خلال النص الذي أمامهم، إما كمبتهلين متضرعين وإما كمقلّين ضمن عديدين في كورس مقدس معززين النص المركزي المؤسس. إن النظرية الأدبية لنورثروب تبين بوضوح أن قوة الإزاحة في كل النصوص ناجمة في خاتمة المطاف عن قوة الإزاحة الكامنة في الكتاب المقدس، الذي يستلهم الأدب الغربي برمته منه مركزيته وقوته وأسبقيته الطاغية. ومثل هذا القول لا ينطبق بشكل أقل، في الأكمات المختلفة التي بحثتها سابقا، على القرآن. ففي الترافين اليهودي/المسيحي والإسلامي تستند هذه السلاسل على لغة مقننة، أو شبه مقننة، مثينة، ولغة تكمن فرادتها فهي أنها ظرفية لاهوتيا وبشريا.

إننا غالبا ما ننسى أن الفيلولوجيا الغربية الحديثة، التي تبدأ في مطلع القرن التاسع عشر، تنطحت لتعديل الأفكار المقبولة عموما عن اللغة وعن أحوالها المقدسة. ولقد حاول ذلك التعديل أولا أن يقرر أية لغة كانت الأولى وبعدئذ، عند إخفاقه في تحقيق ذلك الطموح، انتقل إلى الانحدار باللغة إلى ظروف مخصصة: زمر لغوية، نظريات تاريخية وعرقية، فرضيات جغرافية وأنتروبولوجية. وثمة مثل شيق على وجه التخصص عن كيفية مسيرة هذه الاستقصاءات هو مسيرة

إيرنست رينان كفيولوجي، لأن الكفيولوجيا كانت حرفته الحقيقية ولم يكن مضماره مضمار الحكميم المضجر. فأول عمل جاد من أعماله كان تحليله، عام 1848، للغات السامية، وهو العمل الذي حظي بشرف التنقيح والنشر في عام 1855 بعنوان "التاريخ العام والنظام المقارن للغات السامية"، ولولا هذه الدراسة لما كان بالإمكان كتابة "حياة المسيح" (Vic de Jésus). لقد كانت الغاية من إنجاز "التاريخ العام" إطلاق الوصف العلمي بالدونية على اللغات السامية، وهي أساسا العبرية والآرامية والعربية، وقد كانت الواسطة لثلاثة نصوص مقدسة كما أشيع نطق بها الله أو أوحى بها على الأكل - التوراة والقرآن. ومن ثم الأناجيل. وهكذا ففي "حياة المسيح" كان بمقدور رينان أن يدر من قولاته القائلة أن النصوص المقدسة المزعومة، التي جاء بها موسى أو يسوع أو محمد، ما كان من الممكن أن تتضمن أي شيء مقدس فيها، ما دامت نفس واسطة تنسبها للمزعومة، علاوة على أن متن رسالتها للدين وفي الدنيا، كانت مؤلفة من مثل تلك المادة الدنيوية المضطحة نسبيا. وساق رينان الحجج للبرهنة على أن هذه النصوص، حتى لو كانت سابقة على كل النصوص الأخرى في الغرب، لا تحل مكانة لاهوتية سامية.

لقد انحدر رينان بالنصوص أولا من مواد ذات واسطة مقدسة في شؤون الدنيا إلى مواد ذات مادية تاريخية. فانه كسلطان سلاطين الكتاب صارت له قيمة ضئيلة بعد التعديلية النصية والكفيولوجية التي جاء بها رينان. ولكن رينان باستغناؤه عن السلطة المقدسة أحل محلها السلطة الكفيولوجية. فالشيء الذي يحل محل السلطة المقدسة هو السلطة النصية للناقد الكفيولوجي الذي تتوفر فيه تلك البراعة لعزل اللغات السامية عن لغات الثقافة الهندية/الأوروبية. إن رينان لم يجهز على الفعالية النصية الهائلة للنصوص المقدسة السامية العظيمة وخسب، وإنما حصرها كاشياء للدراسة الأوروبية في ميدان دراسي صار يعرف لاحقا بالاستشرق (25). فالمتشرك هو ذلك الإنسان الذي من صنف رينان، أو من صنف غوبينو، معاصر رينان، الذي كانت آراؤه موضع الاستشهاد بأنها هنا وهناك في طبعة "التاريخ العام" عام 1855، والذي تقوضت، بالنسبة إليه، السلسلة القديمة للنصوص السامية المقدسة وكأن تعويضها كان فعلا من أعمال قتل الأقبين، مع العلم أن زوال السلطة المقدسة ييسر ظهور التشرك العرقي الأوربي الذي يدفع طرائق البحث الغربي وكتابه إلى حشر كل الثقافات غير الأوروبية، والأدنى منها، إلى موقع من مواقع التبعية، فنصوص الاستشرق تحل حيزا دون أي تطور أو نفوذ، ألا وهو ذلك الحيز الذي يماثل تماما موقع

المستعمرة المفيدة للنصوص والثقافة الأوروبية. ويحدث هذا كله في نفس ذلك الوقت الذي بدأت تترعرع فيه الامبراطوريات الاستعمارية العظيمة، لا بل وترعرعت بالفعل في بعض الحالات.

لقد قدمت هذا الوصف الموجز للأصل الثنائي لكل من "النقد الرفيع" والاستشراق كفرع من فروع الدراسات الأوروبية لكي أتمكن من الحديث عن خلل تخيل حياة النصوص بأنها مثالية بكل دعة وأنها بلا قوة أو تصارع ومن الحديث، بشكل مناقض، عن خلل تخيل العلاقات الاستطرابية في الحديث الفعلي بأنها، كما كان ريكوير يقول عنها، علاقة مساواة بين مستمع ومتحدث.

إن النصوص تدمج المحادثة، وأحياناً بشكل عنيف. ولكن هناك طرائق أخرى أيضاً. إن التحليل الأثري الذي أجراه ميشيل فوكو عن نظم المحادثة ينطلق من تلك الفرضية التي بشر بها ماركس وإنغلز في "الإيديولوجيا الألمانية"، والتي تقول أنه "في كل مجتمع إنتاج المحادثة يخضع نوا للتوجيه والاصطفاء والتنظيم وإعادة التوزيع وفقاً لعدد معين من الإجراءات التي يتمثل دورها في تحويل طاقاته ومخاطره، وفي التصدي للأحداث الطارئة، وفي التملص من مديته للتأملية المروعة". إن المحادثة في هذا المقطع تعني ما هو مكتوب وما هو منطوق.

إن وجهة نظر فوكو هي أن حقيقة الكتابة نفسها هي قلب منهجي لعلاقة القوة بين الحاكم والمحكوم إلى "مجرد" كلمات مكتوبة سيبد أن الكتابة سبيل من سبل إخفاء المادية المروعة لإنتاج محكوم ومروض على هذا النحو من الضيق البالغ. وما هو يردف قللاً:

في مجتمع كمجتمعنا نعرف جميعاً قوانين الإستثناء. إن أوضح هذه المنغصات وأكثر شيوعاً هو ذلك الشيء المحظور. فنحن نعلم علم اليقين بأننا لسنا أحراراً في أن نقول كل ما يعن على ألبال. فلدينا ثلاثة أنواع من الحظر: تغطية الموضوعات، ونطقوس الظروف، المحيطة بها، والحق الممتاز أو القاصر على الحديث عن موضوع معين.

فهذه المحظورات تتداخل فيما بينها وتعزز وتكمل بعضها بعضاً لكي تشكل شبكة معقدة عرضة للتعديل على الدوام. ولصوف أشير بمنتهى البساطة إلى أن المناطق التي تكون فيها هذه الشبكة على أضيق ما يكون من التحريك اليوم، حيث تكون مكامن الخطر أكثر

عداء، هي تلك المناطق التي تعالج السياسة والجنس... فالكلام في الظاهر قد لا يكون موضع الاعتبار الكبير، ولكن المحظورات التي تطوقه سرعان ما تكشف عن صلاتها بالشهوة والسلطة... إن الكلام ليس مجرد ترجمة لفظية للصراعات وأنظمة العلاقة... بل إنه نفس موضوع صراعات الإنسان. (26)

إن الوضع الاستطراذي، على الرغم من الصورة المثالية المبسطة التي صوره بها ريكوير، وبعيدا عن كونه نوعا من أنواع المحادثة بين ندين، يشبه على الأرجح تلك العلاقة غير المتكافئة بين معتمد ومعتقم، بين قاص ومقوم، فيعض المحدثين العظماء، ومن أبرزهم بروست وجويس، كانوا يدركون بوضوح ثاقب هذا التضاد، ولذلك فإن تصوراتهم للوضع الاستطراذي تسلط عليه دائما أسطح الأضواء السياسية/ السلطوية. إن الكلمات والنصوص على أوتق ارتباط بالدنيا وإلى ذلك الحد الذي يجعل فعاليتها، لا بل وحتى استخدامها في بعض الحالات، أمرين على علاقة بالتمكك والسلطة والقوة وفرض الهيمنة. ولحظة من لحظات التقويم تحدث في الوعي الثوري لدى ستيفان ديدالوس حين يتحدث مع العميد الانكليزي للموضوعات الدراسية:

وما هو ذلك الجمال الذي يكافح الفنان للتعبير عنه من كتل من التراب، قال ديدالوس ببرودة أصصاب.

لقد بدا وكأن تلك الكلمة الصغيرة توجه رأس حرية صامتته ضد هذا الخصم الممت الحفر، وشعر باكتئاب شديد أن الرجل الذي يتحدث معه إنسان ريفي من منطقة بن جونسون. ففكر مليا: إن اللغة التي نتحدثها هي لغته قبل أن تكون لغتي. يا لليون الشاسع بين لفظ كلمات كالوطن والمسيح والجمعة والسيد على شفثيه وشفتي. إنني لا أستطيع نطق هذه الكلمات أو كتابتها دون اضطراب في الروح.

فلغته متبقية بالنسبة لي، مع أنها مألوفا جدا وغريبة جدا، كلاما مكتسبا. إنني لم أنحت ولم أقبل كلماتها أنا، وصوتي يستبقها في حالة استنفار للدفاع عن النفس. إن روحي يحل بها الاضطراب في ظل لغته (27).

إن عمل جويس تلخيص لكل تلك الانفصالات والاستبعادات والمحظورات السياسية والعرقية التي استنتها كقولانين، ومن منطلق التشريق العرقي، الثقافة الأوروبية للصاعدة إبان القرن التاسع عشر.

إن وضعية الحديث، كما يعرف ستيفان ديدالوس، قلما تضع الندين وجهاً لوجه. وعلى الأرجح فإن الحديث يضع محادثاً فوق آخر، أو إنه يرسم قانونياً جغرافية المدينة المستعمرة، كما وصف فرتر قانون، بمنتهى التساؤل، ذلك التطرف الذي يمكن جرّ الحديث إليه في "معذب الأرض":

إن المنطقة التي يعيش بها المواطنون ليست تكمة للمنطقة المأهولة بالمستوطنين.

فالمناطقتان متقابلتان، لكن لا في سبيل خدمة وحدة أسمى. وامتناعاً منهما لقواعد منطق أرسطو، فالمناطقتان كلتاها تطبقان مبدأ الانعزال المتبادل. وليس من الممكن التصالح لأن تعبيراً واحداً من هذين للتعبيرين زائد عن اللزوم. إن بلدة المستوطنين بلدة ذات بناء متين كله من الحجارة والإسمنت المسلح، وبلدة تتلأأ فيها الأضواء ويفضي الإسفلت شوارعها، علاوة على أن عربات نقل النفايات تتبع كل الفضلات وتعبّر الشوارع وكأنها غير مرئية وغير معروفة وقلما تخطر على بال أحد. وأما قداما للمستوطن فإلك لن تراهما بتاتاً، إلا ربما في البحر، ولكنك حتى هناك لن تكون على مقربة كافية منه حتى تستطيع رؤيتهما. فقدماه محبتان بحذاء قوي على الرغم من أن شوارع بلدته نظيفة ومستوية وخالية من الحفر أو الحجارة. إن بلدة المستوطن بلدة معتلة على خير ما يرام، وبلدة هنية البال، ومعدتها مليئة دائماً بأشهى الأشياء: إن بلدة المستوطن هي بلدة الناس البيض، بلدة الغرباء.

وأما البلدة التي تخص الشعب المستقر، أو البلدة الوطنية على الأقل، بلدة السود، المدينة "medina"، البلدة الاحتياطية، فهي مكان سيء السمعة، مأهولة برجال ذوي صيت ذميم. إنهم مولودون هناك، أما أين وكيف ولدوا فأمران ينطويان على أهمية ضئيلة، كما أنهم يموتون هناك، وأما أين وكيف يموتون فأمران لا يخطران على البال. إنها عالم بلا أية سمعة، إذ إن الناس تعيش بعضها فوق بعض، وأكولهم مبنية بعضها فوق بعض. البلدة الوطنية بلدة جائعة، تتضور جوعاً وتلهث خلف الرغيف واللحم والأخذية والفحم والنور. إن البلدة الوطنية قرية ذليلة، جاثية على ركبتها، بلدة تتمرغ بالوحل، إنها بلدة السود والأعراب القذرين.

تتضور جوعاً وتلهث خلف الرغيف واللحم والأخذية والمخم والنور.
إن البلدة الوطنية قرية نائية، جاثية على ركبتيها، بلدة تنمرغ
بالوحل، إنها بلدة السود والأعراب للقرنين.

وإن النظرة التي تنظر بها البلدة الوطنية إلى بلدة المستوطن
هي نظرة اشتها، نظرة حسد، ونظرة تعبر عن أحلام المواطن
بالتملك - كل أنواع التملك: أن يجلس إلى طاولة المستوطن، أن ينام
في سرير المستوطن، مع زوجته إن كان بالإمكان، الإنسان المستعمر
إنسان حسود. وهذا الشيء يعرفه المستوطن أتم معرفة، فحين تلتقي
نظراتهما يتأكد من ذلك بكل مرارة، ويبقى دائماً مستنفراً للدفاع عن
نفسه. "إنهم يريدون أن يحتلوا مكاننا". وهذا صحيح إذ ليس هناك
من مواطن لا يحلم مرة واحدة في اليوم على الأقل من إحلال نفسه
محل المستوطن. (28)

وهكذا فليس من المستغرب أن يكون حل قانون لمثل هذه المحادثة هو
العنف.

إن أمثال هذه الأمثلة تجعل من المتعذر الدفاع عن التعارض بين النصوص
والدنيا، أو بين النصوص والكلام، فثمة استثناءات أكثر مما يجب، وثمة ظروف
رسمية وإيديولوجية وتاريخية أكثر مما ينبغي أيضاً، تورط النقص في أرض
الواقع، حتى لو كان من المحتمل النظر إلى النص أيضاً بأنه ذلك الشيء
المطبوع الصامت وذو الألحان غير المسموعة. وإن المساجم القوي التي تولد
النص وتحافظ عليه كحقيقة لا كشيء خيالي صامت بل كشيء ناتج يبدد تناسق
حتى التعارضات البلاغية. وعلاوة على ذلك فإن الليوتوبيا النصية التي توهمها
كل من ت، س، إليوت ونورثروب فراي، كل بطريقته الخاصة، والتي تقيضها
المرعب إلى حد ما هو مكتبة بورجز، هي على تعارض مطلق مع الشكل في
النصوص. إن فرضيتي هي أن أي تصور للنص، تصوراً متركزاً ومتوقفاً
على نفسه، أو أي تصور، بمقدار ما يتعلق الأمر بذلك، للوضع الاستطراذي كما
حدده ريكوير، يتجاهل ذلك العزم، عزم بلوغ السلطة، الذي يمكن لنصوص
عديدة أن تثبت عنه. إن الحد الأدنى للحافز في عمل بيكيت، لهو، كما لتصوير،
نسخة معكوسة لهذا العزم، أي طريقة لرفض الفرصة المتاحة لبيكيت من قبل
الكتابة الحديثة.

ولكن أين، يا ترى، الناقد والنقد في كل هذه المعمعة؟ فالدراسة والتعليق والتفسير، وشرح النص "explication de texte"، وتاريخ الأفكار والتحليلات البلاغية أو شبه المنطقية: هذه كلها أنماط من أنماط الاهتمام بالأمر النصي، اهتماماً نظامياً ووثيق الصلة بالموضوع، المطروح أمام الناقد ثوا وفي متناول اليد. ولمسوف أركز الآن على المقالة التي هي الشكل التقليدي الذي عبر فيه النقد عن نفسه. إن الجانب المركزي المعضل للمقالة كشكل هو مكانها، وهو الشيء الذي أعني به سلسلة من ثلاث طرائق اتخذتها المقالة لتكون الشكل الذي يطرقه الناقد ويضعون أنفسهم في صميمه كي يقوموا بعملهم. ولذلك فالمكان يتضمن العلاقات وصلات القرابة التي يقيما للناقد مع النصصوص والجماليات التي يتوجهون إليها، فضلاً عن أنه يتضمن أيضاً احتلال المكان للدينكاميكي الذي يحتله نص الناقد نفسه بالشكل الذي ينتجه فيه.

فأول نمط من أنماط القرابة هو صلة المقالة بالنص أو بالمناسبة التي يحاول أن يقترب منها. فكيف تجيء إلى النص باختيارها هي؟ وكيف تدخل ذلك النص؟ ما هو التعريف الختامي لصلتها بالنص والمناسبة التي تتعامل معها؟ والنمط الثاني للقرابة هو مقصد المقالة (والمقصد الذي لدى جمهورها، كما افترضته أو خلقتها المقالة) في محاولتها الاقتراب. فهل المقالة النقدية محاولة منها للنسبة بالنص أو للذوبان فيه باختيارها هي؟ وهل تقف بين النص والقارئ، أو إلى جانب هذا دون ذلك؟ ما مقدار كثرة أو قلة التباين المضحك بين نقصانها الشكلي الجوهري (لأنها ليست في خاتمة المطاف إلا مقالة) وبين الاكتمال للرسمي للنص الذي تعالجه؟ وأما النمط الثالث من أنماط التقرب فإنه يهم المقالة كـحيز تحدث فيه أنواع معينة من الأحداث كجانب من جوانب إنتاج المقالة. ما مقدار إدراك المقالة لها مشيبتها بالنسبة للنص الذي تبحثه؟ وما هي الطريقة التي تسمح بها المقالة للتاريخ أن يكون له أي دور في نفس ذلك الوقت الذي تصنع فيه تاريخها هي، أي، في ذلك الوقت الذي تتحرك فيه المقالة من الابتداء إلى التوسع وصولاً إلى الخاتمة؟ وما نوعية كلام المقالة وهي تتحرك باتجاه الواقع الفعلي أو بعيداً عنه أو إلى صميمه، ذلك الواقع الذي يجسد الحلبة التي يحدث فيها النشاط والحضور التاريخيين للانصبيين في أن واحد مع المقالة نفسها؟

وهل المقالة، في خاتمة المطاف، نص أو توسط بين النصوص، أو تكثيف لفكرة النصية، أو تشتيت اللغة بعيداً عن صفحة عرضية إلى مناسبات أو اتجاهات أو حركات في قلب التاريخ ولمصلحة التاريخ؟

إن الإجابة الصحيحة على هذه الأسئلة هي للتيقن من مدى غرابة هذه الأسئلة في سياق البحث العام الذي يجريه النقد الأدبي المعاصر. ولكن هذا القول لا يعني أن مشكلات النقد غير مطروحة على بساط البحث، بل يعني على الأرجح أن النظرة إلى النقد هي أنه مقيد بالأساس تقييداً قاطعاً بثانوية دوره، بسوء حظه زمنياً من جراء مجيئه بعد النصوص والمناسبات التي من المفروض به أن يتعامل معها. ولئن كان من المفروض به للتو صحة القول أن النصوص مظنة لكتلة مترابطة من الموضوعات الماضية التي يحاول النقد إنوياً تنييل نفسه بها في الزمن الحاضر، يكون وقتئذ مجرد أصل النقد رمزاً لتأخره زمنياً لأن تاريخه كان من الماضي أكثر منه في الحاضر. فكل ما حاولت قوله سابقاً عن النص - عن ارتباطه ارتباطاً ديكارتياً بالزمن والحواس، أي عما في النص من تلك المفارقات التي يتبين من خلالها أن الحديث سرمدى على الرغم من أنه مشروط، علاوة على أنه مشحون ومتصلب سياسياً شأنه بذلك شأن الصراع بين القاهر والمقهور - فهذا كله كان بمثابة راض ضمني لثانوية الدور المنوط بالنقد. ولكن حتى لو افترضنا، بدلاً من ذلك، أن النصوص تشكل تلك الأشياء التي دعاها فوكو بالوقائع الأرشيفية، مع العلم أن تعريف الأرشيف هو حضور النص حضوراً استطرادياً اجتماعياً في هذه الحياة الدنيا، يكون النقد عندئذ أيضاً مظهراً آخر من مظاهر الشيء الموجود. فالنقد، بكلمات أخرى، بدلاً من أن يكون مقيداً بالماضي الصامت وتحت إمرته كي يتحدث في الزمن الحاضر، هو الحاضر وبشكل لا يقل عن أي نص آخر في مسيرة تبيين نفسه، أي في مسيرة كفاحه ابتغاء التحديد.

ويجب علينا ألا ننسى أن الناقد لا يستطيع أن يتحدث دون وساطة الكتابة، وفي الوقت الذي يتعامل فيه الشعر بالانطباعات الذهنية، فإن المقالة تنغمس في تلك الانطباعات انغماساً تشاطرها فيه الأفلاطونية والباطنية. ولو أن محاولة قامت، كما يتابع لوكاش، لمقارنة شتى أشكال الأدب بنور الشمس المنكسر في موشور لكانت المقالة بمثابة الضوء فوق البنفسجي. إن ما تعبر عنه المقالة يكمن في التشوق لاحتلال منزلة المفهوم والعقلانية، علاوة على صيرورتها حلاً للمسائل الجوهرية المتعلقة بالحياة. (فلوكاش في تحليله يشير إلى سقراط بأنه الشخصية المقالاتية النموذجية، متحدثاً على الدوام عن شؤون دينوية عاجلة في نفس الوقت الذي كانت فيه حياته كلها تتم عن أرفع وأعرق تشوق مكتوم.

(30) (Die tiefste, die verborgenste Sehns ucht ertönt aus diesem Leben).

وهكذا فإن أسلوب المقالة أسلوب ساخر بما يعني أولاً: أن الشكل واضح
نقصه من زاوية عقلانيته قياساً بالخبرة المعاشية، وثانياً: أن شكل المقالة نفسه،
لكونه مقالة بحد ذاته، فهو مصير ساخر قياساً بالمسائل الكبرى المتعلقة بالحياة.
إن موت سقراط، في اعتباطيته وعدم علاقته بالمسائل التي كان يناقشها سقراط،
يرمز تلميحاً إلى مصير مقالاتي، الذي يعني غياب مصير مأساوي حقيقي. وهكذا
فالمقالة، على نقيص التراجيديا، ليس لها خاتمة داخلية إذ ما من شيء يمكنه أن
يعترض سبيلها، أو يقضي عليها، إلا شيء من خارجها هي، مثلها مثل موت
سقراط الذي كان بقرار قضائي سري ووضع حداً لحياة تساؤلاته.
إن الشكل يؤدي في المقالة نفس المهمة التي تؤديها الانطباعات الذهنية في
الشعر:

فالشكل هو واقعية المقالة، والشكل هو الذي يوفر لكاتب المقالة صوتاً
يتساءل به عن مسائل الحياة، حتى لو كان على ذلك الشكل أن يستغل الفن على
الدوام - كتاباً أو صورة زيتية أو قطعة موسيقية - لما يبدو عليه بأنه موضوع
الأنبي للبحث لاستقصاءاته.

إن التحليل الذي ساقه لوكاش للمقالة يتماشى وتحليل أوسكار وايلد ومفاده
أن النقد عموماً قلما يكون، ولا سيما شكله، بتلك الصورة التي يبدو فيها، فالنقد
يعتمد أسلوب التطبيق على الفن وتقويمه، بيد أنه في حقيقة الأمر ينطوي على
أهمية أكبر كعملية، ناقصة وتحضيرية بالضرورة، باتجاه التقويم وإصدار الحكم.
وإن الشيء الذي نفعه المقالة النقدية يكمن في البدء بخلق القيم التي بموجبها
يتعرض الفن للمحاكمة. لقد قلت من ذي قبل أن الكليخ الوحيد أمام النقد هو أن
مهمتهم كنقد يحددها ويؤرخها لهم الزمن الماضي في غالب الأحيان، أي، ما
كان مسبقاً من قبل موضع الخلق كعمل من أعمال الفن أو مناسبة فريدة. إن
لوكاش ليقر بوجود هذا الكليخ، ولكنه يبين كيف أن النقد يكرمون أنفسهم في
حقيقة الأمر لمهمة البدء بتحضير القيم للعمل الذي يودون محاكمته. ولقد عبر
أوسكار وايلد عن هذا الأمر على نحو أكثر زخرفة إذ قال أن النقد "يعامل العمل
الفني كنقطة انطلاق لخلق جديد" (32)، بيد أن لوكاش كان أكثر احتراساً حين
قال: "إن كاتب المقالات مثال صرف عن سلفه البشير" (32)

لنا أفضل الوصف التالي لأن موقف الناقد، كما يتوسع به لوكاش، موقف
محفوف بالمخاطر لأنه بعد، أو تعد، لثورة جمالية عظيمة تقضي بالنتيجة ولا بد
سواءاً للمخبرة الكبيرة - إلى استجراار النقد إلى موقع هامشي. ولكن هذه الفكرة

نفسها سوف تتحول لاحقاً من قبل لوكاش إلى وصف لتقويض التجسيد بفعل الوعي الطبقي الذي سيجعل بدوره من الطبقة شيئاً هامشياً (33). وأما الشيء الذي أرغب في التأكيد عليه هنا فهو أن النقاد لا يخلقون فقط تلك القيم التي تجري بناء عليها عملية محاكمة الفن وفهمه، بل ويجسدون في الكتابة أيضاً تلك العمليات والظروف الفعلية في الحاضر الذي تتلوى الدلالة من خلاله للفن والكتابة. وهذا يعني ما دعاه ر. ب. بلاك مور، اقتداء بهويكينز، باستجلاب الأدب للقيام بأدائه. غير أن القول الأوضح هو أن الناقد مسؤول إلى حد ما عن تفصيص تلك الأصول المكتوبة أو المزعومة أو الخرساء من جراء نصبة النصوص. فالنصوص منظومة من القوى المتشعبة بوشاح المؤسسات من لدن الثقافة المتسلطة وعلى حساب تكلفة بشرية ما لمختلف عناصر مكوناتها (34)، وذلك لأن النصوص ليست في خاتمة المطاف ذلك الكون الخيالي المؤلف من روائع خيالية على قدم المساواة كلها. فحين نظر كيتس إلى الجرة اليونانية شاهد أشكالاً بشرية جلية تزين سطحها الخارجي، وكما أيضاً بكساء الأمر الواقع (في اللغة ولربما لا في أي مكان آخر) تلك البلدة الصغيرة التي تفرغت من هؤلاء الناس، وقت خشوع هذا الفجر. إن موقف الناقد موقف حساس بعض الشيء بطريقة مماثلة إذ إن عليه، فضلاً عن ذلك وفي غالب الأحيان، أن يكون موقفاً خلاقاً بصراحة، في المعنى التقليدي البياني الذي تعنيه كلمة "inventio" بالشكل الذي استخدمها فيه ليكو بمنتهى الغنى إذ تعطي العثور على الأشياء وتعريفها تحريرة لولاها لبقيت خبيثة تحت ستر الطاعة أو اللامبالاة أو الروتين.

والأكثر أهمية من كل الأشياء هو أن النقد دنيوي وفي الدنيا ما دام يقاوم التمرکز الأحادي الجانب، وهو المفهوم الذي أدرك أنه يعمل بالتعاون مع التشريق العرقي، والمفهوم الذي يبيح انتقاله أن تتفتح هي نفسها بقناع السلطان الخاص الذي تتحلى به بعض القيم على غيرها من القيم الأخرى. وحتى بالنسبة لأرنولد، يتأتى هذا كنتيجة لمصراع يوفر للثقافة تلك الهيمنة التي تخفي على الدوام تقريباً جانبها المظلم: وبهذا الخصوص يكون كتاب "الثقافة والنواصي" وكتاب "ولادة التراجيديا" ليمسا بعينين ذلك اليبعد الكبير عن بعضهما بعضاً.



2- سويفت: الفوضوي الربعي

إن عمل سويفت معجزة وطيدة الأركان عن مقدار التعليق الذي يمكن لكتابة كاتب أن تشتمل عليه وأن تبقى، على الرغم من ذلك، كتابة معضلة، وإن كل الجهود التي حاولت إنصافه كانت في معظمها تحاول إحياءه من جديد، وذلك لأنه ليس إلا قلة من أكابر الكتاب في اللغة الانكليزية طرحوا أنفسهم بمثل هذا الإصرار العنيف في سلسلة طويلة من الكتابات الآنية التي تتحدى أي تصنيف. فأجدي الطرائق للتأكد من هذا التزمّت هي أن نلاحظ أن قدرتنا على استعمال نعت "سويفتي" أكبر بكثير بالتأكيد من قدرتنا على تحديد هوية سويفت وموقعه ورويته. وفي كثير من الأحيان يبدو أن النعت الثاني أكثر قليلاً من ملحق بالنعت الأول، حتى لو كان سويفت يغطي بهمة كيفما اتفق ثلاثة عشر مجلداً من النثر وثلاثة مجلدات من الشعر وسبعة مجلدات من المراسلات، علاوة على صفحات لا عد ولا حصر لها من الملاحظات المقطعية. وهكذا فإن سويفت يعاد إحياءه بأيدي الناشرين إلى نص معدّد، وبأيدي كتاب السير إلى كرونولوجيا لأحداث منذ ولادته في عام 1667 حتى مماته في عام 1743، وبأيدي النقاد السيكلوجيين إلى مجموعة من السمات، وبأيدي المؤرخين إلى حقبة، وبأيدي النقاد الأدبيين إلى نوع أدبي، إلى تقنية، إلى بلاغة، إلى موروث، وبأيدي علماء الأخلاق إلى المعايير الأخلاقية التي يقال بأنه دافع عنها. وأما هويته فقد بقيت محجوبة جداً في ظل الدعاوى التي تناولت عمله، ولئن كان هذا القول يصبح دائماً عن كبار الكتاب فإنه لا يقل، في حالة سويفت، عما دعاه نورمان و. بروان بدخول البيت عنوة وترويض لمر الأدب الانكليزي. وعلى الرغم من الفروق القائمة بين هذه الإحياءات فإن كلا منها تعتبر سويفت شكلاً من أشكال المقاومة للمرتبة التي يوضع فيها. فما من كاتب تتعايش فيه، بمثل ذلك التكامّل، أنظمة المرتبة وفوضى التحدي ابتغاء الانتشار. إن

التعليق الذي سلقه ر. ب. بلاك مور وجاء فيه أن "القوضى الحقيقية للروح يجب أن تتكشف دائماً (أو أنها تكشفت دائماً) عن مساحة من الرجعية"⁽¹⁾، لتعليق ينطبق على أحسن ما يرام، كما أعتقد، على سوفيت، إن من الممكن الاكتراب من عمله ووسمه بأنه المواجهة الدرامية الهائلة بين قوضى المقاومة للصفحة المكتوبة وبين الالتزام الرجعي بطراز الصفحة.

فهذا للشكل من المواجهة يجسد أدق شكل أساسي لها: إنه قادر على التضاعف الكبير، متقللاً من الفرق بين الهمد والصيانة، بين الغياب والحضور، بين الفحش والاحتشام، إلى الأبعاد السلبية والإيجابية في اللغة والخيال والوحدة والهوية. وإن حياة مثل هذه المواجهة هي، إن جاز التعبير، المضمون الفعال لعقل سوفيت كما نتمكن من فهمه في مقاومته الجوهرية لأية حدود ثابتة. ومع ذلك فإن حدود لهو ذلك العقل قد تحددت على ما يبدو باستبعاد كل شيء إلا المختص، والمهجوس من عمل رفيع - وهنا أتذكر الإشارة الخاصة التي أشار بها سوفيت إلى روحه المسحورة. إن خبرة قوة وضغط على تلك الديمومة تسوغ أن يخلع بيتس على سوفيت شرف اكتشاف جنون المفكر.

إن التوتر بين كاتب بأم عينه، كوجود ممنوع من الاختزال، وبين مؤسسات الأدب الرجعية التي تساهم بها الكتابة، لتوتر ضمني بالطبع بقضي الواجب أن يأخذ الناقد بحسبانته على الدوام. وهذا التوتر يكون موضع استغلال، أكثر مما هو موضع تسامح، من قبل المناهج النقدية التي يؤكد التحليلها على المزايا السابقة في خبرة الكاتب أكثر مما يؤكد على إنتاجه الناجز. فأمثال هذه المناهج، سواء أكانت على شكل فينومينولوجيا أو فلسفة حياة "Leben philosophie" أو تحليل نفسي، تستقصي أبعاد الخلوة، أي ما يمكن أن ندعوا بالذرائع الأدبية التي سلطانها تؤكد إما من الداخل بناء على مقالة أورثوغا "pidiendo un Goethe desde dentro"⁽²⁾، أو من الجوانب كلها بناء على مقالة جان بيير ريتشارد de Mallarmé L'univers imaginaire (العالم الخيالي لدى مالارميه)، أو من الداخل بناء على مقالة برنارد ماير "جوزيف كونراد: سيرة من منطلق التحليل النفسي". وإن ما ينتج على الغالب هو وحدة كاملة رائعة وبلوغ شراكة حميمة بين الناقد والكاتب، يشكل كل منهما فيها شطراً من الآخر بمعنى من المعاني.

هنالك عدد من الشروط اللازمة الهامة التي تسبغ الحياة على هذه

⁽²⁾ إننا بأحسن الحاجة لوجود إيمان بيننا، من الداخل، كنوثة - المترجم.

المبادئات النقدية.

فالنصوص التي يتناولها الفحص نصوص معضلة من كل الجوانب عدا كونها نصوصاً. أي أن الناقد ينشغل بتأويلات نص ما لا بالتساؤل عما إذا كان النص نصاً أو بتوكيد الظروف الاستطرائية التي من خلالها تمكن، أو لم يتمكن، ثمة نص مزعوم من أن يصبح نصاً. فمن الواضح على سبيل المثال أن عملاً مثل كتاب سويغت المعنون بـ "بعض التأملات حول النتائج المأمولة والمخوفة من موت الملكة" (1714) لا يحتل نفس المكافئة التي تحتلها رواية "أسفار غوليفو" (1726) في آثار سويغت، ومع ذلك فإن من العسير جداً على المرء أن يقول، في أي تقرير متكامل عن آثاره الكاملة، أية مكانة يجب أن تحتلها "الأسفار" دون الأخذ بعين الاعتبار علاقتها بكتاب "بعض التأملات"؟. فهل هذا العمل أقرب إلى النص من ذلك؟ فالوقائع البسيطة المتعلقة بالاستكمال أو النشر لا يمكنها أن تحدد بمنتهى السهولة ما إذا كانت هذه القطعة المكتوبة نصاً وتلك لا. وعلاوة على ذلك فإن الحشو القائل بالنص -الذريعة- النص ليس موضع التساؤل لأن الذريعة معروضة بأنها تمسوطن للنص على مستوى مختلف روحي أو زماني أو مكالي (سباق، أعرق، في الصميم)، وهكذا فإن عمل الناقد هو الجمع بين الذريعة والنص في نسيج جديد من التزامن الذي يحوي الفروق بينهما - ما دام في تناول الفرد ذلك المبدأ المتسامي، مبدأ الاستعداد للتحول، الذي يحول شكل الفروق. فبدون مثل هذا المبدأ تبقى الذريعة خارجية، ومن ثم عديمة الجدوى. وأخيراً هناك ادعاء مطروح عن وجود حيز مشترك للنص والذريعة والنقد، وهو الحيز الذي تصبح واضحة فيه كل الأشياء الهامة الخبيثة، والحيز الذي لا يضيع فيه أي شيء عويص، والحيز الذي كل ما يستحق القول فيه يمكن أن يقال وأن يترابط مع غيره. ولذلك ليس من باب المصادفة في شيء أن تكون هذه المناهج مناسبة على أحسن ما يكون للكتاب الرومانسيين وخلفائهم ممن كانت كل الكتابة بالنسبة إليهم مجازاً ناقصاً للوعي بمنتهى الجلاء، كما كانت الكتابة بمثابة مرآيا للسمات السطحية لكل منهم. وهكذا فقد صاردين النقد جلياً باعتبار أن النقد هو الذي يصفف الأشياء بهذه الطريقة.

فالكثافة، لدى دراستها على هذا النحو، تكون أيضاً شكلاً من أشكال الديمومة الزمنية. إن اللغة الأدبية على وجه التخصيص تتضمن غرضها وتتل، من خلال جهود القارئ، دلالاتها بفضل دنيوتها: وهذا تأويل مبتذل. ومهما كانت قسوة التأويلات، فإن استمرار الحركة التسلسلية يجب أن يكون راسخاً على

الدوام، حتى لو كان اتجاه تلك الحركة دائرياً في خاتمة المطاف. إن كتاب جورجز بوليت المعنون بـ "تحول الدائرة" يبين الصورة بإصرار مرعب. فالمنهج الإحيائي هو إزاء، في أحسن أحواله، معتقظ للذهن وشامل إلى حد استثنائي، وفي أسوأ أحواله يمكن أن يصبح اختزالياً واقتصارياً. وإن ما يكمن خلف المشروع الإحيائي للناقد هو ذلك الموقف الذي يشبه الشجع في الاكتساب وذلك لأن للمرء لا يستطيع إحياء ما لا بحوزته. والشيء الذي يمكن احتيازه هو حصراً ما يُعتقد مسبقاً أنه هناك.

إن عمل سويغت يكافح بضرولة ضد هذا المنطلق الإيديولوجي، منطلق المصادر الجوهرية. (2) فمعظم كتابته، باستثناء عدد قليل، كانت آنية بالتحديد؛ لقد كان الحافظ عليها مناسبة خاصة، وكان يعمل على تخطيطها بطريقة ما بغية تغيير تلك المناسبة. وإن من الواضح أن هذا القول صحيح عن "حكاية حوض" (1704) صُحِّته عن "مسلك الحلفاء" (1711) وعن "الفاحص" (1711) وعن "رسائل تاجر الأجواخ" (1724).

وعلاوة على ذلك فإن نشر معظم كتاباته الفردية، ومن ثم توزيعها لاحقاً، بما في ذلك "أسفار غوليفر" كانت تستحوذ على اهتمامه كحدث من وجوه عديدة، لا كفن بالمعنى الذي نفهمه لهذه الكلمة أو كاحتراف إكراماً للاعتراف نفسه. إن الشيء الذي يعترف به الراوي المبهوس في "حكاية حوض"، ومفاده أن ما يقوله صحيح في لحظته وحسب، هو تلك السخرية التي تلبى عما كان سيصير صحيحاً حرفياً عن الكتابة اللاحقة لسويغت. إن "مسلك الحلفاء" و "الروح العامة" لأعضاء حزب الأحرار whigs (1714) يحدثان، كما كان بالفعل، في توزيعهما الفعلي على قارعة الشوارع بلندن، بيد أن فاعليتهما، كوسيلتين لترويج سياسة حزب المحافظين العاجلة خلال نظام هارلي/ ساندت جون، تكمن أساساً في حقيقة وصولهما إلى أكبر عدد ممكن من الناس، وبأسرع وقت ممكن، وعلى نحو صائب قدر ما هو ممكن. فالتوزيع والفصاحة الحاذقة هما مظهران لبعضهما بعضاً، ومظهران لحدث كانا يصيبان لتعزيزه. وما أن يؤديا دوريهما حتى يصبحا حدثين تاريخيين وقعا بالفعل، ولئن تسنى لهما البقاء، هذا إن تسنى أصلاً، فإنهما يبتقيان كأثرين شاحبين يرمزان إلى مناسبة مساء، وعلامتين من علامات زمن محدد عفى عليهما الزمن وحل الوهن بقوتيهما الأصلية.

لقد كان سويغت نفسه على ما يبدو مهووساً بآنية الأحداث، الأمر الذي يعطى لا اهتمامه الأبدي بالمحادثة (وهي حدث كلامي) وحسب بل ويعطى عنايته

المفرطة بالتاريخ، باللغة الصحيحة، وشكه للجامح بكل شيء إن لم تتأكد صحته بالخبرة المباشرة. فالصورة التي رسمها نكتور جونسون عن يوب، وهو يكتب الرسائل بعين يقطعة ترنو لنشرها مستقبلاً، تتوازن بشكل جميل بالتكئة الخبيثة في كتابه للمعنون بـ "حياة سويغت" الذي يتأمل فيه العميد تشكيك رجل عجوز بعقريّة ذلك الشاب الذي أصدر "حكاية حوض"، وهي حدث فرويد، وفعلًا فإن معظم القصص المشكوك بصحتها عن سويغت، سواء أ جاءت على لسان السيدة بيلكينغتون أو جونسون أو نيكولاس، فيها انقطاع عجيب بالنسبة لهم. وفي نفس الحكاية نسخة منها لسويغت تتناقض للنسخة الثانية: وهكذا فإن السيدة بيلكينغتون تروي حكايات عن قذارة سويغت قذارة لا مسوغ لها وتروي معها حكايات أخرى يظهر فيها من أنبل بني البشر، وإن من المؤكد أن هذه الحكايات تعود إلى سويغت، بيد أن مقدار أمانتها عن سويغت مقدار بين بين، إذ كان يبدو لهذا الإنسان رجلاً حيويًا بشكل ديناميكي ورجلاً معقدًا، ولذلك رجلاً استطرادياً معه، وأخيراً تلك الشخصية التي تهيم بشكل مؤثر جداً على أشعار بيتس أو روايات جويس أو على الأعمال الكاملة لصاموئيل بيكيت. إن الفجوة بين ما قاله أو فعله سويغت عملياً وبين ما كان بالإمكان قوله عنه هي تماماً نفس تلك الفجوة التي تقوم بين كلمات منطوقة من أجل مناسبة ما بالتحديد وبين كلمات مدونة كتابياً ابتعدت عن مناسبتها تماماً. فالفرق يكون بين أحداث دقيقة، وحتى بغضضة لمسي بعض الأحيان، وبين عقبول مباح يلتصق التأويل وإعادة التركيب. ولذلك ليس من المستغرب أن تكون للتو "حكاية حضور وأسفار غوليفر" هما أشهر "قصص" سويغت وأن يكونا بالحصلة نيك النصين اللذين هدفهما من أهم الأهداف، وأكثر كتاباته التزاماً بالنص، ونيلك النصين اللذين استقطبا أكثر اهتمام نقدي، فضلاً عن أنهما عملا من أكثر أعماله تعرضاً للتصنيف انطلاقاً من زاوية التقنية والجنس الأدبي.

ومع ذلك، فإن هذين العملين الجديرين بقنوة المكتبة واهتمام الناقد بيدوان، بالقياس إلى أعماله الأخرى، كحديثين أراد بهما سويغت إضفاء الصبغة المسرحية على حقيقة كونه كاتباً بالفعل لما يشبه الأدب، وكتباً كان يسخر المؤسسات الأدبية في الوقت الذي كانت تناسبه فيه، أو في لحظات تبطل قسري. إن رسائل سويغت المسرحية عن عمد والموجهة إلى بعض أصدقائه في لندن حول شخصية غوليفر، وهي كلها مؤشرات ومفاتيح متعددة "لحكاية حوض"، عمد لاحقاً بمنتهى الذكاء إلى نمجها في نسخ تالية من أعماله، ولكن يا لها من شواذ بمستوى شذوذ

"غوليفريانا" لسميدلي - وهذه كلها بمثابة ملحقات هزلية بالكتابة التي عرضت نفسها مسبقاً لتهمة الملحق بالواقع. وإن ما يضيفي الميزة الأدبية على بعض كتابات سوفيت ويعزلها عن كراسات الدينية والسياسية العديدة هو أن تلك الكراسات مطمورة كأحداث ضمن شبكة معقدة من أحداث هذه الحياة الدنيا، في حين أن الكتابات السابقة تظهر بمظهر الكتابات الساخرة أو الأدبية أو النصيبية لأنها ليست بالأحداث على الإطلاق، لا بل وعلى النقيض من ذلك فإن "حكاية حوض" مكتوبة بكل وضوح لإحباط حدث ما ولصرف الانتباه الجاد عنه. ففي "الكوميديون الرواقيون" يدرس هيوغ كلير بمنتهى الروعة "حكاية حوض" ويدلي بحكمه عليها من أنها ذلك الكتاب الذي هو بمثابة محاكاة ساخرة لإسفاف ولوع الكتب بالكتابة. وإن كتاب "أسفار غوليفر" لعمل، كائناً ما يمكن أن يكون خلاف ذلك، يستخدم الفعل الماضي التاريخي كحاجز أدبي مدرك لوجوده بين القارئ وصيغة الفعل المضارع الزائلة التي تروى بها معظم مغامرات غوليفر. وهكذا فنحن إذا مضطرون على أن نحكم على محمل الجد اكتشاف سوفيت بأن الكلمات والأشياء في هذه الحياة الدنيا ليست مرشحة بتلك البساطة لتبادل الأمكنة، وذلك لأن الكلمات تتأى بنفسها بعيداً عن الأشياء إلى عالم لفظي خلص ومختلف تمام الاختلاف. ولئن حدث وتصادفت الكلمات والأشياء، هذا إن تصادفت، يكون السبب بذلك أنهما كلاًهما تتقاطعان، في أزمنة خاصة ومواتية، في ذلك المكان الذي سرعان ما تعرفه الجماعة السياسية المهيمنة بأنه حدث، وهو الأمر الذي لا يعني بالضرورة تبادل الكلام أو التواصل. ومع ذلك فإن المغامرة بين الحدث والكتابة كشيء بديل عن الحدث فهي معارضة هامة وفعالة لدى سوفيت.

وعلاوة على ذلك فإن سوفيت كان على ما يبدو حساساً جداً حيال الفرق بين الكتابة والتكالم. وإن كل معاية من هاتين السعائيتين - وهذه فكرة ملائمة جداً لصرامة تفكيره - يمكن أن تتخذ لها شكلين اثنين بمقدورنا دعوة الأول منهما بالصحيح والثاني بالمغشوش. فالتكالم الصحيح هو المحادثة بالشكل الذي عرفها فيه سوفيت بمقالته المخطونة بـ "تلميحات نحو مقالة عن المحادثة" (1710-1712) من أنها أسرع مثلاً من أية فكرة أخرى، وذلك لأنها ممنوعة من التشذيب والدخول في ميدان المثالية دون سواه:

إن معظم الأشياء التي يجد في طلبها البشر بغية بهجة الحياة العامة أو الخاصة، والتي بلغت ذلك المستوى الرفيع من التشذيب

جراء فطنتنا أو حماقتنا، فلما توجد في الذهن لوحده. فصديق صدوق وزواج ناجح وشكل كامل من أشكال الحكم، بالإضافة إلى بعض الأشياء الأخرى، كلها تستلزم مقومات عديدة جداً، وجيدة جداً في أنواعها المتعددة، وتستلزم، لمرزجها بعضها مع بعض، غاية فائقة جداً، بحيث أن البشر قد حل بهم اليأس من جراء محاولاتهم الوصول بمخططاتهم إلى درجة الكمال في غضون بضعة آلاف من السنين:

ولكن الأمر بالنسبة للمحادثة قد لا يكون على هذه الشاكلة، وقد يكون شيئاً آخر، إذ ليس علينا هنا إلا أن نتفادى فيضاً من الأخطاء، وهذا التفادي، على الرغم من أنه صعب بعض الشيء،

أمر قد يكون بوسع أي إنسان، علماً أن غيابه يبقى المحادثة مجرد فكرة في الذهن كالشيء الآخر.

ولذلك يبدو لي أن الطريقة المثلى لفهم المحادثة تكمن في معرفة الأغلاط والأخطاء التي تتعرض لها، ولذلك فعلى كل إنسان، من ثم، أن يصوغ لنفسه قواعد سلوك لتنظيم المحادثة بناء عليها. (3)

فثمة سبب وحيد لهذا التوكيد هو بالطبع ضرورة الوجود المادي للإنسانين على الأقل، فضلاً عن أن كل التلميحات القرعية اللاحقة لسويفت كان المقصود بها الحفاظ على الوجود الفعلي لكل من المتحدثين أمام بعضهما بعضاً. إن قوانين المحادثة تحتل المرتبة الثانوية أمام ذلك الوجود الذي يجب أن يطغى، والذي يجب لمصلحته تفسير موضوع التكالم ونمطه وأسلوبه. وحتى في الوصف الذي يصف به سويفت موعظة دينية ينشغل بوضع حقيقة التكلم والإصغاء في موضع حدث ذي ديمومة زمنية، وهذا الأمر لا يمكن أن يحدث إلا إذا كانت الوقائع السابقة لذلك الوجود قيد الاحترام. ولكن هناك على أية حال عقبة وحيدة واضحة أمام المحادثة. فالكلمات ما إن تقال في المحادثة حتى تضيق إلى الأبد، ولا يبقى منها على الأرجح إلا الذكرى اللطيفة. وأما المحادثة "المغشوشة"، التي تمثلها خير تمثيل مقالة "المحادثة المهدبة" (1738)، فهي التكلم بدون احترام الوجود بمناسبة اجتماعية ما ليست أكثر من ترخيص رسمي للتكلم: إذ إنها تحيل التكلم إلى شكلية الصيغة المبتذلة المنطقية مع لزي السائد، الأمر الذي لا يحتاج أي شيء محدد لاستهلال التكلم أو لاستبقائه مستمراً. إن الأساس المنطقي لمقالة "المحادثة المهدبة"، كما هو معروض في مقدمتها، هو أن الكلام المهدب يكلم نفسه فعلاً. فالكلام المهدب يمكن حفظه عن ظهر قلب، وهو دائماً وشح للتطبيق،

وهو محدود ومخلق، وقولننه جوهريه (إليه، أي، ليس خاضعاً بالفعل لوجود المتكلم أو المستمع، ومن هنا كان "تجاح" سنوات واغ ستاف في النسخ. إن المحادثة المغشوشة محادثة، قبل أي شيء، مقصودة وقابلة للحفظ باعتبارها تتحرك وفق كل القواعد ووفق لا أية قاعدة من القواعد في أن واحد معاً؛ إنها لا تعني شيئاً أي شيء وتعني دائماً الشيء نفسه - فالمحادثة للمهذبة، تواصل مطلق، لغة تستخدم بشراً.

إن آراء سويغت عن المحادثة تبقى نسبياً هي نفسها طيلة حياته، حتى لو كنا نعتبر أن أعمالاً من أمثال "مجلة إلى ستيلا"، قصائده إلى ستيلا بمناسبة عيد ميلاده، والألعاب اللاتينية/ الإنكليزية، والتجارب القشتالية، ومشاريع نادي النساخ، أشكالاً مختلفة لموضوع المحادثة. وإذا لم تكن تلك الأشكال المختلفة فإنها أقرب المواقع التي تقترب فيها سويغت لتوضيح التخوم التي تتمسك فيها المحادثة في الكتابة بمنتهى البراعة. والشيء الجدير هنا بالذكر هو أن كتابة سويغت نفسها كانت معصية أقل تكاملاً بكثير من المتكلم، وذلك شيء، كما اعتقد كان يفهمه سويغت عن عمله، وكان يفهمه على نحو أشمل عن الكتابة على العموم. فثمة صيغ على غرار "الأسلوب البسيط"، وهي الصيغة التي ألفها جونسون بكتابة سويغت، وصيغة "كلمات مناسبة في أمكنة مناسبة" (أي جملة سويغت الخاصة)، صيغ لا تؤدي إلا خدمة طفيفة لأنظمة كتابته. فالكتابة الصحيحة بالنسبة إليه ما كانت تلك الكتابة التي تتطابق مع الواقع وحسب، بل كانت الواقع بحد ذاته، والأفضل من هذا هو القول بأنها كانت حدثاً استلزمته أحداث أخرى، ومفضياً بدوره إلى أحداث أخرى أيضاً. إن أفضل الكتابات كانت أمراً، مثل "مملك الحلفاء"، جاء في زمان ومكان راعون. وأما للكتابة المغشوشة فكانت أمراً، على نقيض سابقه، جاء في زمان رديء وفي مكان رديء.

إن النتائج التي تترتب على هذا التصور للكتابة، وهو التصور الذي يبدو بسيطاً، ذات أهمية قصوى - لا لسويغت وحده بل ولقارائه أيضاً. تأملوا قبل كل شيء كيف أن للكتابة الجيدة نسبياً هي للمتناسبة مع زمانها ومكانها. ولئن عدنا بأبصارنا إلى الخلف لوجدنا أن الكتابة للجيدة قد حدثت وانقضى أمرها، شأنها بذلك شأن الماضي. فرغمها يخور أمام الزمن الحاضر اللاحق للماضي بالنسبة للمؤرخ أو الناقد، ومن باب السخرية مجدداً أن للكاتب نفسه ليس أقل انقطاعاً عن الماضي من ذلك للزخم. وبالنسبة لسويغت كانت الحقيقة "البسطة" تعني أشياء كثيرة جداً: فقد كانت تعني (كما يدل على ذلك دلالة قاطعة العمل الذي

أنجزه في Letcombe بعد وقت قصير من رحيل حزب المحافظين عن السلطة) أن زمانه ومكانه ككاتب ذي شأن قد حدثا وقد انقضى أمرهما أيضاً. فلقد تحول، بعد أن كان كاتباً جيداً، إلى كاتب ذكريات مشوشة، ومن ثم إلى كاتب تصورات. فالتمييز الذي ميزه رولاند باريتز بين "écrivain" (وهو ذلك الإنسان الذي يكتب عن موضوعات لها وجود والذي يربط بين الأحداث والأفكار) وبين "écrivain" (وهو ذلك الإنسان الذي موضوعه، إن لم يكن له ثمة وجود، هو إذا مجرد الكتابة، بعد ذاتها)، ينطبق على التوالي على عمل سويغت في (1710-1714) وعلى الفترات السابقة واللاحقة لهذه الفترة. وإليك الآن هذان النصان المأخوذان من "حكاية حوض" ومن ثم من "مذكرات تتعلق بذلك للتغيير الذي حدث في وزارة الملكة في العام 1710" (وهي مكتوبة في عام 1714). إن كلا النصين عرضاني عن سبب الاضطلاح بعبد العمل، على الرغم من أن سويغت يتخذ لنفسه قناعاً في النص الأول ولكنه يفصح عن صوته هو في النص الثاني، وأما الشيء الصحيح جداً وعلى أحسن ما يكون من الوضوح فهو توظيف الحيلة نفسها في النصين - فالعمل الحاضر تسلية من إنتاج écrivain - كي تخلص إلى النتائج نفسها: فالأسلوب غير مباشر، وكان الغاية إخفاء الحقيقة التي مفادها أن الموضوع الحقيقي هو فعل الكتابة نفسها. فالكاتب، لأسباب عديدة، لا يشعر أن له ما يبرر واقعة شريفة في وسط ما يقوله. إن الاستطراد في "حكاية حوض" براعة لنية، بيد أن الاستطراد في "مذكرات....." يكاد أن يصبح طريقة في حياة سويغت بعيداً عن قلب الأشياء. فسويغت، كما سنرى، ما كان بمقدوره أن يترك نفسه تعاطف وتدخل بمنتهى الثقة في موضوع كتابته إلا في شيخوخته.

بما أن عباقرة العصر الراهن صاروا من ذوي العدد الصغير والنفوذ العظيم، فإن أكابر المسؤولين عن الكنيسة والدولة بدأوا على ما يبدو يقعون تحت عبء مخاوف مرعبة من أين يجد هؤلاء السادة، في فترات سلم طويل الأمد، الفراغ الكافي لحفر ثقب في الجوانب الهشة للدين والحكومة. ولمنع ذلك جرى مؤخراً توظيف تفكير كبير لبعض المشاريع الخاصة لبتغاء التزاع القوة والفاعلية من هؤلاء المسألة المرعبين لإبعادهم عن التمحيص والمجادلة في أمور دقيقة كهذه. وأخيراً استقربهم المقام على مشروع واحد، ولكنه يتطلب بعض الوقت فضلاً عن التكلفة حتى يبلغ درجة الكمال. وفي غضون ذلك فإن الخطر يتهاقم ساعة فساعة جراء تجنيد جديد لعباقرة

منهمكين كلهم (وهنا ممكن الخوف) بالقلم والحبر والورق، الأمر الذي من الممكن في ساعة من ساعات الغفلة أن يتوسع ويتخذ شكل الكراسات، وتشكل أسلحة عدائية أخرى، على أهبة الاستعداد للوضع الفوري موضع التنفيذ: وكان الرأي أن هناك حاجة ماسة للتفكير بحملة آتية سريعة قبل الوصول بالمخطط الأساسي إلى مستوى الكمال. وتحقيقاً لهذه الغاية، في لجنة عظيمة، قبل عدة أيام، ثمة مراقب عجيب ومهذب توصل إلى اكتشاف هام مفاده أن البحارة من عاداتهم حين يصادفون حوتاً أن يلقوا له بحوض فارغ، من باب التسلية، لكي يبعده عن وضع يديه العنيفتين على السفينة. ولصرعان ما اصطبغت هذه الأمثلة بصيغة الأسطورة: فجرى تأويل الحوت على أن لويثان هوبز الذي يشقلب ويتلاعب بكل المخططات الأخرى للمتعلقة بالدين والحكومة، في حين أن العديد من المخططات جوفاء وجافة وفارغة وصاخبة ومتخشبنة وقيد التداول. وهذا هو اللويثان الذي يستعير منه عباقرة عصرنا المرعوبون أسلحتهم كما يقال، السفينة في خطر، قول مفهوم بسهولة على أن المقصود به الكومونويلث الذي هو النموذج المضاد القديم للدولة. ولكن ما هو السبيل لتحليل الحوض، كان أمراً صعباً، إذ بعد تحييص ومناقشة طويلين بقي المعنى الحرفي طي الكتان: ومن ثم استقر على شكل قانون الرأي القائل أنه كي تمتنع هذه اللويثانات (الوحوش الضخمة المفترسة)، من شقبة الكومونويلث والتلاعب به (والذي هو من تلقاء نفسه عرضة للترنح) يقضي الواجب بتحويل انتباههم عن تلك اللعبة بحكاية حوض. ولما كان هناك تصور أن عبقريتي تتوجه ذلك التوجه بكل سرور فقد ظنوا على شرف الانخراط في أداء اللعبة.

(الأصل النثرية، 1، 24-25)،

ويعد أن استمرت قرابة مدة أربع سنوات، على مقدار كبير من الثقة مع الوزارة، وبعد أن كنت، لا بتلك القوة الكبيرة كما كان الاعتقاد، أو كما كان الإعلان عنها على الأقل، من قبل أصدقائي وأعدائي على حد سواء، لا سيما الأعداء، في كلا مجلسي البرلمان، ولما كان هذا قد حدث خلال فترة منهكة جداً بمفاوضات مع الخارج، أو منهكة بتدبير الأمور والسياسات داخل الوطن، ظننت أن من المحتمل، بعد مرور بضع سنين على ذلك، في الوقت الذي تخلص فيه

المشهد الحالي عن مكانه لمشاهد عديدة جديدة سوف تبرز لاحقاً، أن تكون تسليية لأولئك الناس الذين سيكون لديهم أي اعتبار شخصي، أو لذكراي، أن ينسبوا بعض الخصوصيات التي تستل معرفتي وملاحظتي، في الوقت الذي كان من المفروض فيه، صدقا أو كذبا، أن لي ضلعا في سر الشؤون العامة. (الأعمال النظرية، 107/8).

فبالنسبة لسويغت، وبالنسبة للنقد، تبدو الفروق بين النصين فروقا أدبية ثانوية ليس إلا، أنها بالأساس فروق لغوية ووجودية-وها أنذا أستخدم هذه الكلمة مترددا. فمزالة الكتابة في الدنيا تبدلت بتبدل منزلة الواقع السياسي والتاريخي. إن سويغت يحاكي، في "حكاية حوض" التسليية، في حين أنه في المقطوعة التالية تحول عمله إلى التسليية فعلا. فكل عمل من العملية من إنتاج écrivain، ولو لأسباب مختلفة. وبما أن سويغت كان على أشد التصاق بذلك النظام الذي، كما ظن، في صلبه انصبت جهوده وشاركت فيه، فإن كتابته حافظت على موقع سام أعلى من موقع كل الكتابات الأخرى بين عام 1710 وعام 1714، فسياسة حزب المحافظين التي كان يؤازرها سويغت ويكتب عنها كانت سياسة في دنيا الواقع: فهذا كان écrivain. وأما معارضة حزب الأحرار فقد كانت مجرد تصور، مجرد خريشة. وهذا ما كان على الدوام أساس استراتيجيته. ولكن بعد عام 1714 لم يشغل سويغت أي موقع عدا موقع اللامتقي من تلك الآلة المتراصة لحزب الأحرار، فما هو قد أضحي ذلك الناسخ المخربش والإنسان الذي يعد المشاريع الذهنية والذي جسده ذات مرة (في حكاية حوض) وهاجمه (في الفاحص وفي أي مكان آخر).

إن بعض الأعمال الحديثة المتعلقة بالبحث التاريخي من أمثال (أصول الاستقرار السياسي: إنكلترا، 1675-1725 لكتبه ج. ه. بلوم، والثورة المالية لبيتر ديكسون، وبلينغ بروك وحلقته لإسحاق كرامنيك) تبرر إحساس سويغت بالضياح. فمن وجوه عديدة تبدلت (إنكلترا بعد عام 1714، بيد أن التبدل الأساسي كان في أن السلطة السياسية لم تعد تقاط بشخصيات مرموقة وإنما بالآلة اللاشخصية للبيروقراطية التي استتبطها والبول وأوصلها إلى حد الكمال.

فالتبديل كان بمثابة النسخة الإنكليزية للتبدلات التي حلت ببنيصة المجتمع الأوربي في نهاية القرن السابع عشر، وهي تلك التبدلات التي درسها فرانز بوركينو ولوسيان غولدمان ويزنارد غروثيسين. فالأحداث لم تعد البتة تعزى للأفراد مباشرة، كما أن تلك القيم للراسخة المتعلقة بالوراثة والأرض انجرفت

وتحولت إلى قيم على أتم ارتباط بالنقد وبالذين القومي الدائم ومير كنفيسة المدينة. وأما حزب المحافظين بأروستوقراطيته المرموقة، التي كانت بالنسبة لسويقت تجسد صفوة الشعب الإنكليزي، فقد أزيح عن السلطة وحلت محله أوليغارشية من حزب الأحرار من ذات المصالح الخاصة. ولئن كان سويقت ينظر في السابق إلى كرساته كأحداث لها وجود حقيقي مع الواقع السياسي كشيئين متشاكلين أو مترامين، فقد صار بعد عام 1714 يرى أنه وكتابات هلفكوا يتكشفون مرة بعد أخرى عن ذلك التعارض الصارخ بين اللغة والواقع - اللذين يمثلان نموذجين من نماذج اللامصدقية، ونموذجين مهتورين عما دعاه، بمنتهى الحنين لماضيه، "المعاش مع العوام".

وهذا هو السبب الذي جعل دور الوطني الإيرلندي يناسبه على نحو رائع جداً؛ لقد كان دوراً أيضاً بالتناقضات المغلفة بين القلم والجماعة السياسية. إن اللغة المكتوبة عن الاحتجاج الإيرلندي، وهي كاملة بعد ذاتها، عملت على تقاطع الانقطاع بين ما كان (إيرلندا) بمنتهى التعصب وبين استحالة ما كان من المحتمل أن يكون (خطباً إنكليزية استعمارية لإيرلندا). إن نصف بنس السيد وود، على سبيل المثال، كان الخطأ بعينه الذي تمكن سويقت من مهاجمته في "رسائل بائع الأجواخ"، وبالأساس من خلال التعامل مع المكيدة كمكيدة ومن خلال تصور الخطأ، بتلك الأوهام الرائعة التي كان اللبلاء يذهبون بها للتسوق في عربات مليئة بالنقد المغشوشة وهي تجر من خلفهم، في عنصرها الأساس - في الخيال (4). فثمة حدث خيالي، وبالتوسيع، تلك اللغة التي تشمل على تصورات خيالية حلا محل الأحداث الحقيقية بشكل مضحك، وهكذا فإن فكر سويقت بقي مخلصاً لحضور الأحداث، حتى ولو من خلال الهزء فقط بالأكاذيب اللفظية عن الواقع بأكاذيب بديلة، كمكيدة السيد وود.

إن ما أوجزته على عجل يستلزم المزيد من العرض والتوضيح، ولئن كان لهذا الموجز أية قيمة فهي وضعه عمل سويقت على محاور التعارضات والثغرات الأساسية التي تجعل الوصول الكامل لهذا العمل إلى القرن العشرين محظوراً جداً. وهكذا فنحن الآن أمام تحدٍّ من قبل أعمال كاملة حرون في وجودها كحكم سلبي على نفسها كونها لم تتجج كحدث، وهو الأمر الذي يعني انقراضها وتبددها في زمن ماض. فالتاريخ، بالنسبة لسويقت، عزز نفسه بما فيه الكفاية وما من حاجة لتأويله ما دامت اللغة مرافقة للسلطة السياسية (كما تحاول أن تبرهن رسالته العلنية إلى هارلي حول الحفاظ على اللغة الإنكليزية). ولما كان

سوفيت على قسط عظيم من العجرفة فإنه لم يكن ليصدق أن كتابته ما فعلت أكثر من خدمة سلطة حزب المحافظين وحسب، ولذلك فإنه كان يرى في كراساته، وهو يعود ببصره إلى غابر الأزمان، جزءاً من النظام السياسي، أحداثاً في صلب تاريخ ذلك النظام، مع العلم أن الطريقة الهوسية التي أدرك بها، في مقدم ومؤخر مسيرته الأدبية، المخاطر الكامنة في اللغة المتحررة من السلطة السياسية والواقع الاجتماعي، توحى بأنه شعر من تلقاء نفسه بالحاجة للتوكيدات على أن تحكمه باللغة كان قوياً. لقد تيقن في خاتمة المطاف أن المسبيل الوحيد له كي يطمئن قلبه كان القضاء الدوري للمساوي التي تسلم اللغة نفسها لها بمنتهى البساطة. وإن التناقض، مثلاً، بين نثر سوفيت ربة الشعر (the muse) في قصيدته المعنونة بـ "بمناسبة مرض سير وليام تامل وشفايته أخيراً" (1693) وبين هجومه، بعد أربعين سنة، على اندفاعات "الإلهام الشعري" (في مقالته المعنونة "عن الشعر: مقطع من ملحمة"، 1733) لتناقض مذهل. إن القصيدتين التاليتين تبينان أولاً ربة الشعر منبوذة توقعاً لاحتضان الشاعر الواقع، وتبينان بعدئذ عيش الشعر بالنظر لغيب موضوع حقيقي. إن الشيء الذي يتوسط بين القصيدتين هو تلك الفترة التي كان فيها سوفيت شاعراً بالمصادفة ليس إلا، 1710-1714. فتلح السنوات الأربع، في سياق كل حياة عمله، هي الفجوة التي تكون فيها فيض من الكلمات-كتابة وتأويل وتذكراً- علماً أنها كلها لفظية وكلها نالصة:

إليك أنا مدين بالانقلاب المصيري الذي انقلبه الذهن،

والذي لا زال يميل للأفكار القلقة الشقية.

وإليك أنا مدين بكل ما أجهد عبثاً لإخفائه،

ذلك الاحتقار للبلهاء، الذي يظنه البلهاء تكبراً،

ومنك أنت تنبئ الفضائل، وأية فضيلة

قد تستحيل إلى محنة، أو إلى رذيلة.

هذه هي القواعد التي تجعل المرء شاعراً عظيماً:

"إياك والاستسلام للمصلحة أو التعلق أو المخالعة،

ولا تكرم ذهنك للأفكار المأجورة،

وتعلم احتقار معونتها المرتقة،

وليكن هذا حصنك المنيع، وسورك القلادي،

إياك وتعلم العمل الشائن، ولا تصفرّ أمام أي ثقب،
وبما أن المسافة للتعيسة تعرقك عليك
عرض روحك، المتسريلة بهذا الستار البلاس،
وبما أن فضالك القليلة معروضة بمثل هذا التشويه،
وتثير عليك الضغينة وهما كنت تأمل التقدير.
فجنون كهذا ما خطر بهال خيال قط،
وتبقى حُرصة للخديعة، لا للمسرة قط،
وبما أن شعاعاً واحداً مزيقاً من البهجة في العقول المريضة،
هو كل ما يعثر عليه الوهم المطمئن المسكين -
هناك تحطمت فتنتك، ومنذ هذه الساعة
أثراً لنا من قدرتك التخيلية،
وبما أن جوهرك يعتمد على أنفاسي،
فنبلغة واحدة يتبدد هذا الوهم كله.

(الأصاال الشعرية، 41 - 42)

وكيف لمبتدئ جديد أن يتعلم
من أرواح مختلفة كيف يذكره،
وكيف يميز بين هذا وذاك،
بين نفحة الشعر أو رغبة النثر،
إذا استمع لمجرّب محنك عجوز
يرشد مبتدئاً شاباً.
"استشر نفسك، وإن وجدت
حائزاً قوياً بحث ذهنك،
حاكم الأمور محاكمة نزيهة في قلبك،
أي موضوع تجيد تدبيره على نحو أمثل،
ولئن كانت عقيرتك تميل أشد الميل
للهجاء، للمديح، أو للأبيات الهزلية،

للمرائي في مسحة تفجع،
أو لمقدمة شعرية تأتيك من يد مجهولة
انهض إذا عند انبلاج الفجر،
واستلهم ربة الشعر، واجلس للكتابة،
أشطب، صحح، أحضر، نقح،
أسهب، اختزل، أقم بين السطور،
وكن حذراً، فحين تجف القريحة،
إياك أن تحك رأسك، وأن تعض أظفارك.

(الأعمال الشعرية، 571-372)

إن الثقافية التي تجمع بين كلمتي "Sinner" (مجرّب) و"beginner" (مبتدئ) لقافية بليغة لأنها تربط بين المجرّب المحنك وبين المبتدئ بريّاط وثيق لا مناص منه. فكلاهما كاتبان (écrivains)، وكاتبان يجدان في نظم الشعر تدريباً على محاولة عقيمة لحشر التأليف الأدبي في صميم العالم الواقعي. وهكذا فربة شعر منبوذة وكتابة، بشعور دفين بالضعة، معروفة حذاء الواقع: هاتان همما البداية والنهاية لسيرة مهنية راسخة بالنسبة لسويفت وبالنسبة للافدة. إن السيرة المهنية هي تلك السيرة الأدبية التي يوجد سجلها في أعمال كلن الواجب يقضي بتحويلها إلى تاريخ سياسي، ولكنها الأعمال التي تتشبت بوجودها، شأنها بذلك شأن الستردبرغز*، كبقايا خائنة القوى، فمقالة "عن الشعر" لا تستمد قوتها من علف هجومها على الشعر المغشوش وحسب، بل وتستمدّها أيضاً من اللباس بما مفاده أن هذا الغش في خاتمة المطاف هو ما آل إليه الشعر وقتها بالفعل. أوليست حقيقة مرة أن للتوجيهات التي ساقها سويفت - هنا وفي مقالة "توجيهات إلى الخدم" (1745)، وفي "المحادثة المهدبة" وفي غير مكان أيضاً - كانت على الدوام كراسات من العمل للقيم ذي الوصف المتقن؟ فالشيء الذي كان بالإمكان حينها وصفه كان الشيء المبعور المنال للغة المكتوبة، كما أن للموضوع والأداة معاً كانا بديلين فاسدين للواقع التي ظلت خارج إطار ميدانهما. إن القدرة الإنتاجية

السترد برغز: في رواية "مفسر غوايلر"، كان هذا النعت هو النعت الوطني في مملكة لوغ ناغ، وقد أطلقه سويفت على أولئك الناس الذين ما كان يتقدّمونهم أن يموتوا، ولكنهم بعد من اللامنين يستمرون على قيد الحياة بحالة من العجز واللبس، وعلى الرغم من اعتبارهم قانونياً موتى إلا أنهم يتلقون معونات زمنية من الدولة - (المترجم).

لطاقلة سوفيت ككاتب ليست بحاجة للتصوير على أنها منبثقة عن تخيل خلقه له ككاهن أنجليكاني من الممكن وصف حياته كسلسلة من الأحداث على مدى رده من الزمن، فعلى النقيض من ذلك، نحن نسدي إليه خدمة أكبر إذا قبلنا الثغرات التي عاشها بالطريقة التي عاشها بها: أي إما على شكل خسائر فعلية أو خسائر وشيكة للموروث والتراث والموقع والتاريخ، خسائر موضوعة في قلب إنتاجه الكلامي المتهاافت. وإن هذا القبول ليس بالتأويل السيكولوجي بمقدار ما هو جملة من الشروط التي تجعل من المدى الكامل لسيكولوجية سوفيت أمراً ممكناً، بدءاً من الاهتمام "بقسط من الحرية" وانتهاء بالهوس بسقط المتاع.

فالأدب الحديث إذا بالنسبة لسوفيت كان يعني إزاحة الأدب القديم وحلول الحديث محله، مع العلم أن هذا الحكم هو موضع التشطيط في طنول وعرض "حكاية حوض". فالكاتب الحديث يكتب خلال فقدان الموروث، وهو موجود باللفظ لغيايب الكتاب القدامى الذين جرى استبعادهم من جراء ذكرى وإهية للأدب الكلاسيكية. إن كتاب فرانسيس بيكن المتحون "فن الذاكرة" يلقي للنور الساطع على الاستخفاف بالطرق التقليدية لتقوية التذكر: وهذا التغيير كان هناك أمام سوفيت ليشهد به بأم عينه. وهكذا فإن النور الباطني الخاص الذي يدعيه صاحبون أولالمشيخيون لمرشديهم يحل محل الإرث العام، وإن هذه الإزاحة هي ما تمثله "حكاية حوض". وعلاوة على ذلك فقد تقطعت أوصال التسلسل المنتظم للتطور التاريخي من جراء الثورة البيوريتانية ومقتل الملك تشارلز الأول على يد كرومويل. فكما أكتبت شواذ تاريخه هو كان الاستمرار بالأساس أمراً مدبراً بين لفرة من ذوي المصالح، وما كان تلك العطية التي كان بوسع أي إنسان أن يحتل مكانة فيها بمنتهى الطمأنينة. وإن كراسة "عواطف إنسان من أتباع كنيسة إنكلترا" (1711) والكراسة المشوومة المعنونة بتاريخ السنوات الأربع الأخيرة من حكم الملكة آن" (1712-13) كانتا محلولتين من سوفيت لتصحيح الأفكار الواهية التي كان يعتمد عليها إحساس الأمة بتاريخها ومعناها. فلقد كان ذاك العملان تقريباً من أكثر الحكايا المعضلة والمبتذلة التي جاء بها سوفيت عن ربوبية بوب والرجعية المطلقة.

وما بدأ سوفيت يطرح الإطار الأرمسخ الذي كان يتمنى أن يعتبره فيه المستقبل، وعلى نحو متعمد أكثر من ذي قبل، إلا في إيرلندا حوالي الثلاثينات (1730). وبما أن سوفيت كان رجياً شموسا وبالفترة دقيق الحسبة في النقود، وكان ذلك للرجل الذي وسمه تين Taine برجل أعمال صنعة الكتابة الإنكليزية،

والذي كان موقفه من الحياة ذلك الموقف الذي وصفه به نيتل دانيس إذ قال بأنه موقف معلم مدرسة، فقد كان من المناسب له أن يكون على ثقة من أن الأشياء الأخيرة التي منقلب عنه يجب أن تكون بأمرة هو، ولذلك فإن الذكرى الأخيرة التي خلفها وراءه ستكون بالضرورة أول ما سيقبته المستقبل إليها، وعندئذ نظم القصيدة التي عنوانها "أشعار عن ممات الدكتور سويغت" (1731)، والتي ابتنى فيها ذلك الاستمرار الذي تمنى أن يخلده فيها إلى أبد الأبد. ففي تلك القصيدة العصماء يختار بمنتهى الشجاعة، لا بل وبمنتهى الجرأة، أن يرى نفسه في المظهر السلبي المطلق لمماته، أي خسارة الدنيا ومكسبها للتاريخ في أن واحد - معاً - ولكنه في كلتا الحالتين يرى نفسه موضوعاً نموذجياً. فتخله لمماته، في المحصلة، جاء به من خلال القصيدة وأعطاه شكل ردود الأفعال المتناثرة على خسارة جرى تحويلها إلى حدث. وهكذا تمكن سويغت من أن يصبح جزءاً من التاريخ وسبداً له على الرغم من الهلالي المعزوة للغة من قبله.

إن للنقطة الأخيرة بحاجة لتوكيد خاص. لقد كان سويغت يعلم علم اليقين أنه، بمقدار ما كان الأمر متعلقاً بالأجيال التالية، إنسان ملتزم باللغة (أي متورط بها وأسير لها)، مهما كان الظن به خلاف ذلك. فبعد مماته كانت الأجيال اللاحقة سوف تتلقاه بالصورة التي كانوا سيقولونه بها: إذ إنه إن يكون البتة منظوراً أو مسموعاً، وإن ما كان سوف يبقى منه على قيد الحياة في المستقبل لن يعدو الكلام الذاتي، شريطة أن يكون بمقدوره ترتيب ذلك الأمر بطريقة ما. ومع ذلك فقد كان يعمل بدون شك ضد نفسه. فخلال معظم حياته كان يعتمد بمنتهى الثقة على شخصيته وعلى الشخصية الكلية الوجود - أكثر من اعتماده على الصنعة الكتابية الموثوقة لكتابه. وبغض النظر عما فعله، فإن حقيقة وجوده بشكل طارئ طغت على بحرفة جهوده وعلى تباين أفعاله لصالح الكنيسة والدولة وإيرلندا والتعلم التقليدي والمبادئ الأخلاقية. ولكن كان للشعور حيال تلك المؤسسات، كما أشرت من قبل، بأنها في خطر محقق يهددها بالزوال، فقد اضطلع سويغت بحبء توكيد دوام وجودها. وإن قلبه للفكري جملة يتعهد هذه التوكيدات في شكل تقليدات مكتوبة لحدوه، تقليدات سارت في الاتجاه المناقض مرات عديدة وأوغلت في الخيال والوهم والتشوش المزعوم. لقد كانت اللغة أداته، كما كانت أداة عدوه، ولكنه كان أكثر قدرة من غيره على استغلال المظاهر السلبية لأداته: رشاقته ووقنيته، وقدرتها الكامنة على الغش المثالي الذاتي المطلق. فكلوريدج، كواحد من ضمن عديدين، كان يرى أن هذه المقدرة لدى سويغت بمثابة موهبة الفذة.

وإن الشيء الذي كان يرى فيه العدو، العدو الذي كان يهاجمه سويغت، نتيجة محتومة لفكر متصدع، كان بالنسبة إليه المهمة المقصودة لتطيله القاهر للذاتى المنهجي والمنطقي والبارع فنيًا. فهكذا كان أسلوب سويغت.

إن التهديد الذي كان يتهدد سمعته بعد مماته أمر واضح. فالיום، مثلاً، لا نزال نقرب منه على أساس شيء من التماسك المنسوب لعمله، والتماسك الذي نعتبره متصلًا به بصلة للقرى كثرة لجهده، ولكن هذه الصلة تحديداً هي ما تتكرر لها كتابته تذكراً كبيراً.

لكرامة "لقتراح متواضع" تعلن عن نفسها على أنها فكرة أي إنسان إلا سويغت، ومع ذلك فإنها بقلمه دون أدنى شك. وهكذا فإن الحضور، كما يقول جويس في بوليميس، أسمى شكل من أشكال الخيال. فهذا التبصر صحيح عن اللغة قبل أي شيء آخر، وهو التبصر الموجود بشكلها المكتوب كبديل عن وجود كاتبه. إن أي بديل عن الشيء الحقيقي محكوم بسرعة الزوال، وبالقانون الاستبدال اللانهائي. فلقد كان الخوف من هذا المصير هو الشيء الذي أخذه سويغت بحياته في قصيدة "أشعار...." بتركه نفسه تموت على البطاقات وفي حفلة استقبال والبول، وفي حواريت باعة الكتب. إن حدث مماته، "اللبا الذي سرى في نصف البلدة"، خسارة مستحبة - وفقاً للقانون الساخر الذي جاء به لاروشوكو - كخسارة "لم يعد من السهل تعويضها". ومع ذلك فببديده كل طاقة اللبا، الأمر الذي جاء متوازياً مع سرعة تبدل المشاهد في القصيدة المثقلة بتضيق الزمن، فإن ممات سويغت يتحول شكله من تشكيلة من الإشاعات التي تتناقلها الألسن إلى ذلك الحدث الذي لا يستطيع إطلاقاً حكم صائب عليه إلا صوت مجهول حيادي.

إن القصيدة محكومة بسلسلة من المفارقات المحبوكة التي ليست مجرد مفارقات بلاغية وحسب؛ إذ من هنا، كما اعتقد، تحل القصيدة مكانتها الخاصة كمنطلق لأية قراءة لسويغت ولأي تحقيق لنصه. فهذه المفارقات ما هي كلها إلا نتائج لتلك البنية التي يتمنر الدفاع عنها والتي توحد الوجود البشري. وهذا هو التعارض فيما بين مطلقات الحياة (الولادة، الموت، الفردانية، الجماعة، أي الطبيعة بوجيز العبارة).

وبين مظاهرها الخاصة التي تشوهمها وتجعلها نسبية. إن قوة هذا التعارض وعظمه يتمثلان في المطلقات التي لا تظهر فعلاً في القصيدة لأن التفاصيل تهمين عليها هيمنة كاملة. ومع ذلك فإن سويغت بمنتهى الجدارة يبين الأمر التالي ألا وهو أننا، في الوقت الذي نتعرض فيه للخط من الحالة الواحية التي آلت إليها

الدنيا، نبدأ بالتأثر من الفن الرفيع الذي حول الدنيا إلى تلك الحالة الأنفة الذكر. فهذه النتيجة تماثل تماماً للنتيجة التي توصلت إليها كرامسة "عن الشعر".

إن للمثل الذي ضربه لاروشفوكو يدخل بنا مباشرة إلى دنيا مشقة من الطبيعة، ولكن بما أن فحوى ذلك للمثل هو خطيئة الجنس البشري فإنه ينطسوي بداهة على لاروشفوكو في الوقت نفسه أيضاً.

في كل الكروب التي تحل بأصدقائنا،

نراعي أول ما نراعي أغراضنا الخاصة،

وفي الوقت الذي تحب فيه علينا الطبيعة لتهدئة بالنا،

فإنها تلفت نظرنا إلى ظرف ما لإدخال البهجة على نفوسنا.

ولذلك فإن القصيدة مفصولة تماماً عن أي ملاذ خارج إطارها، وإلى هذا السجن الهادئ يركن الروي نوا وهو يطالب "بأنش واحد كحد أقصى" ليكشف فيه عن رغبته، عن انسجامه التام مع مسيرة الدنيا، كي يرتفع فوق مستوى أفرانه. فالنسبة للكاتب يعني هذا حرفياً أن تأليفه الكلامي سيحتل مكاناً يكره الكاتب على غيره، ويهرع سويقت دون إبطاء لتبيين فعالية ملاحظة لاروشفوكو. ولكن يجب علينا أن نلتبه كيف أن الأمثلة التي يضربها سويقت هي ما دعاها بالمزاح، لأن ما يحسد عليه بعض الأصدقاء من أمثال (بوب وغي) هو موهبتهما، علماً أن هذه الطريقة هي الطريقة السلبية لكل المديح لهما. فحين يتهمهما، في البيتين 60 و61، بأنهما ساقاه إلى أن يبدو "عتيق للطراز" يجدر بنا أن نلاحظ التغيير الذي طرأ على لهجته: فالمزاح على الأصدقاء يخلي سبيله لاتهم خطير موجه لتلك الأوقات التي صارت ملكاً لوزراء الدولة الذين صار بمقدورهم معاملته بخشونة (وقد عاملوه بها)، وذلك لأن زمانه وحظه الطيب - في ذروة عز سلطة المحافظين - أثرا استيائهم. فلا روشفوكو سلاح ذو حدين.

ومنذ هذه النقطة فلاحقاً تصبح القصيدة محكومة بالنظام الزمني المحتوم الذي يقود أي إنسان إلى حقه. وهذا النظام واسع بما يكفي لاحتواء لا التسلية الثقافية للإنسان المتبطل وحسب بل والحكم السامي للتاريخ أيضاً. إن النقطة المركزية في الزمان هي حدث ممات سويقت المطروح، كحقة ثابتة، في وسط ثلاث حركات تتبثق عنه وتحيط به. فقبل أي شيء هنالك حركة الانتشار التي بها نبأ ممات سويقت ينتشر في طول البلدة وعرضها. وثانياً، وهذا أقل وضوحاً من سابقه، هنالك تاريخ موضوعي يحملنا قداماً إلى الأمام إلى مستقبل بعد ممات

سوفت بزوح طويل من الزمن. وثالث هنالك حركة القصيدة نفسها، أي ذلك الإنش الذي يتوسع إلى أن يصبح في النهاية بنية كلامية هائلة، إن غاية القصيدة هي الإتيان بحدوث الإنشجار، فالعميد يبدأ بالموت، "فهو بالكاد يستطيع التنفس" ومن ثم يموت - "فما هي الخاتمة للبهجة؟". فالشيء الذي يتكبد ويضيع هو القسط النافه من العميد، ذلك القسط الذي صار ملكاً للناس الآخرين. إن أداة التبييد البارعة صارت ضحية الإلهاء لا لأن التاريخ ابتلعها، كما كانت عليه الحالة بالنسبة لكراسات سوفت السياسية، بل لأن المصيب على الأرجح كان يكمن في أن مصدر فاعليتها هو حقارة القيل والقال، مصدر من مصادر المحادثة المهدبة التي ليس لها أية ديمومة أو وضعية حقيقية. وهذه المحادثة لا تمت، قبل أي شيء آخر، لا للعالم العمومي ولا للعالم الخصوصي، ولكنها تمت لنظام كلامي مستقل الاستقلال الناجز، أي إلى ذلك النظام الذي يطمس معالم أية علامة فارقة. وإنه لنسخة اجتماعية عن نفس ذلك النظام الذي يتغلب على الدنيا في نهاية "كومونويلث الأغبياء".

ومن الجدير بالذكر أن ممات سوفت يحدث في المحادثة، أي في اللغة - لا في مكان آخر. ولذلك ليس بوسع القارئ أو الشاعر أن يتغلغلا خلف البعد الكلامي، الأمر الذي يعني فرض معيار بشري على الطبيعة ("عالم مشتق من الطبيعة"). وهكذا فحتى موضوع على تلك الخطورة والبداية الكبريتين كالموت لا يمكن معالجته إلا كوظيفة من وظائف اللغة: ومن هنا يأتي التصنع السري الذي تجيء به إرشادات الشاعر المسرحية وانتقاله المفاجئ بالمشاهد التي يترتب فيها الموت شفهيًا. فالمشكلة التي يتعرض لها سوفت حينئذ هي تبينه أن اللغة هي الحلبة التي تتصارع فيها الأعمال الأدبية بعضها مع بعض إلى أن لا يبقى في تلك الحلبة إلا أكثر الأعمال جدارة وأهمية. وإن ما يبقى من سوفت لا يمكن وصفه، بعد رده طويل من الزمن، إلا من قبل صوت حيادي مغفل قادر على أن يفهم أن سوفت كان رجلاً كبيراً من زمانه بكثير - وهذا دليل على ذلك الإحساس المعجيب الذي كان يحسه سوفت تجاه نفسه ويتوقع فيه أن يكون مشكلة عويصة أمام المستقبل.

إن إطار المشهد الختامي للقصيدة لشيء بارع الحكمة، لا بل وأبرع الأشياء التي فعلها سوفت في حياته:

احسبوني ميتاً، ومن ثم الترضوا،
أن احتشد لفيف من الناس عند اللوردة،

حيث جراء حديث من هذا وحديث من ذلك،
أكبر لأصبح موضوع حديثهم،
وبينما هم يلهجون باسمي هنا وهناك،
بعضهم بالتأييد وبعضهم بدونه،
وأحد معن لا علاقة له البتة بالأمر،
يرسم شخصيتي اللزبية.

(الأصل الشعرية، 506)

إننا نلاحظ هنا أن الحديث من هذا ومن ذلك يستلذ نفسه بنفسه، في حين أن سوفيت موضوع الحديث، أي، موضوع التاريخ يكرر: لا بصورة تلك الشخصية التي شاخ أيضاً وضعها البشري وأكل الدهر عليها وشرب، بل بصورة الشخصية اللزبية التي تبرز لتحتل لها وجوداً أكبر فأكبر. إن مثل هذه الشخصية بإمكانها الصمود والبقاء في التاريخ كتكملة للزمن المحدد الذي تجلوز حدوده سوفيت باعتباره كان أكبر منه بكثير: "قلو أنه صلب لسلته وقلمه/ لبُعْث كخير من الناس الآخرين". وما هو الآن يبحث من جديد، لا كالإنسان بل كموضوع. وإن عبارات الوصف متسقة تمام الاتساق تقريباً مع عبارات المبالغة، ومع العبارات المتناقضة مع عادات وتقاليد زمانه تناقضاً كبيراً إلى ذلك الحد الذي يجعل السلطة والدولة عاجزتين عن احتوائه.

مع الأمراء كان يحافظ على الذوق اللائق،
ولكنه ما وقف البتة خاشعاً أمامهم،
ومع جلالة الملكة، بارك الله بها،
كان يتحدث بحرية وكأنه يتحدث إلى وصيفتها،
إذ كانت تظن ذلك نزوة خاصة به،
وما كانت تسمي الظن بكل ما يخرج من فمه،
لقد عمل وفق موعظة داوود تماماً،
إياك أن تثق بالأمراء،
ولكن كنت تريد إثارة غيظه فعلاً
فحرضه يذكر عبد في السلطة:
مجلس الشيوخ الإيرلندي، على سبيل المثال،

يا لكم انتقده بنفاذ صبر:
 قسط من الحرية كان كل مطلبه،
 من أجلها وقف مستعداً للموت،
 دفاعاً عنها وقف بمفرده ببسالة،
 من أجلها عرض حياته للخطر،
 مملكتان، وكأنه قام بانشقاق حزي،
 وضعتاً ثمناً لرأسه،
 ولكن تعذر العثور على خالان،
 يبيعه مقابل مئة مائة جنوها.

(الأعمال الشعرية، 507)

لقد دأبت السماء عن برامته (1-429)، ولذلك فإن سوفيت يبلغ سيادته الخاصة به جراً تجاوزته الحدود المألوفة المتجسدة بالملكات والأمراء "بذوق لائق". وهنا أيضاً يصور سوفيت نفسه في تلك الحالة الموقوفة عليه وحده، الوحدة بين الذوق والحرية - حالة تتكرر بعبارة بلاكمور "الفوضى الرجعية". هذا في حين أن بولسون يسمي هذه الحالة بالدمج "الذي دمج فيه سوفيت بين استغلاله الساخر لوضعيته وبين تأملاته الجادة فيه". ولكنني أعتقد أن القسط الهجائي الواضح من القصيدة قد أرجأ سوفيت ليس أسلوباً أو نوعاً أدبياً (وهذا ما خلص إليه بولسون)، وإنما هو على الأرجح منوال سيادته وتجاوزاته وكان بالفعل نمط وجوده المفهوم. وباختصار، كان الهجاء لقب تطرفه وكان، كما يبرهن على ذلك ميراثه لإيرلندا) البنية الموضوعية لديمومته السلبية في التاريخ. ربما قد أجيّز للمعيد

أن يكن في سريره فيضامن الهجاء،
 وأن يبدو عازماً على عدم ضموه،
 إذ لا عصر يستحقه كهذا العصر،
 ومع ذلك فلم يكن الحسد من أهدافه،
 لقد هجا الرذيلة وأغفل الاسم،
 وما كان بمقدور امرئ أن يمتنع،
 في الوقت الذي كان المقصود به الآلاف على قدم المساواة،

هجاؤه لا يشير إلى أي عيب
إلا العيب الذي يوسع كل المخلوقات تصحيحه....
لقد تبرع بالثروة الصغيرة التي كان يملكها
لبناء منزل للبلهاء والمجانين:
وأبدي بمسحة هجاء وحيدة،
وما من أمة أرادت مقرأ بهذا المقدار:
تلك المملكة تركها لدائنه،
وأتمنى لها قريباً صاحباً أفضل".

(الأصل الشعرية، 513-513).

إن "الأشعار" تسلّم سوفيت للتاريخ في نهاية القصيدة. فثمة حدث حقيقي يصبح قيد التخطيط في العصر الخيالي من اللغة ويودع بجرأة ضمن التشوش المطلق للهدر وخارج إطار العالم، إلى أن يتحول القسط الذي يجب أن يضيوع إلى مكسب مؤكد "نزيه" للأجيال اللاحقة، وفي تلك العملية يموت بالطبع سوفيت الإنسان وينظم في توافه ذلك العصر الذي ما كان بمقدوره أن يسمح لسوفيت بالحياة فيه، ولا تركه يعيش فيه أيضاً. فهذا الشيء يجب أن يكون مصدر للخرافة الراسخة عن جنونه - نفوره من قواعد الحشمة المألوفة التي كان نفسه يتوق إليها والتي أمانته المفروطة، في السنوات الأخيرة من حياته، أجبرته على الاعتقاد بأنها اندثرت وتلاشت. ولذلك فقد تصور نفسه بأنه عاش ومات في تلك الخسارة. ومع ذلك فإن القصيدة تبين كيف أن منفاه الإيرلندي قد أعيد إلى سابق عهده كموضوع للمحادثة، لكن لا ك شخصية بتأ ولا ككتلة من الأعمال، بل كحضور بالنسبة لأولئك الأفراد الذين يستطيعون أن يتقبلوا، كما تقبل هو، الخراب والسلطة في أن واحد معاً. ففي ذلك الوضع، بين الدنيا والمحفوظات، يحافظ سوفيت على ديمومته، شطر منه هنا وشطر هناك. فلقد كان خياله هو المقاول لتلك الصنفقة الصعبة، وتحذ عسير غاية العسر بالنسبة للقارئ في القرن العشرين.



3= سوفيت المفكر

لأسباب تتعلق بالنقد المعاصرين وتتعلق، في الوقت نفسه، بما يقدمه لهم عظماء الكتاب الأوغسطينيين، فإن مطلع القرن الثامن عشر في إنكلترا لم يكن موضع التجاوب الخاص من لدن أكابر المنظرين الأدبيين المعاصرين. فإذا قارنا نوع التعامل الذي تعامله الوعي النقدي الحديث مع شخصيات من أمثال دكتور جونسون وستيرن وغيبون وريتشاردسون، ومع ما فعله بهوب وسوفيت، لوجدنا أن التناقض صارخ. وثمة طريقة أخرى لتفهم ما أعني هي التوقف عند مبلغ التشويق الذي بلغته دراسة غيبون وجونسون، مثلاً، لدى غير المتخصصين في القرن الثامن عشر. فسيرة جونسون بقلم والتر جاكسون بيت أو ندوة بيدالوس عن غيبون لهما طريقة في استقطاب الانتباه العام بالنظر للجدارة الفعلية لموضوعيهما وبالنظر أيضاً للمتعة التي قد يجدها القارئ المتقف بالطريقة التي تناولت هاتين الشخصيتين. إن مثل هذه المتعة لم تكن بكل بساطة متوفرة بالعمل الحديث عن سوفيت. فلقد قامت هناك أعمال من قبل نقاد مشهورين من أمثال إيرفين إهرنبريس ودانيس دونوغو، ومع ذلك تبقى ماثلة للعول تلك الحقيقة المرة عن تقويم سوفيت بأنه، دون زيادة أو نقصان، كاتب كلاسيكي. فلماذا يوجد إذاً ذلك الفراغ، تلك الهوة المشؤومة بين احتمال كون سوفيت كاتباً ذا طاقة فائقة لدى النقاد المحدثين وبين ذلك الأداء المخيب للآمال خارج إطار الزمرة الاحترافية في بحوث القرن الثامن عشر؟

إن من الممكن جداً أن ما قد ندعوه بالنقد المعاصر المتطور لم يتنبه لسوفيت كنتيجة لمصادفة بسيطة، وإن من الصحيح، في خاتمة المطاف، أن يكون نورمان أو. براون قد درس فعلاً سوفيت دراسة أثنى فيها عليه التثناء العاطر قبل عشرين سنة ونيف، وبما أن كتابه للمحزون بـ "الحياة ضد الموت" كان وقتها عملاً رائداً، فإن هنالك إمكانية طيبة في أن يصبح سوفيت من جديد

ذلك الكاتب النمونجي للنقد المعاصر للطليعي. ويوسعا أن نؤكد، بكلمات أخرى، أن الزمن لم يحن بعد، بيد أنه سيحين ولايد.

ومع ذلك فهذه المقولة مقولة ترفض النظر نظرة جادة إلى الظروف الفكرية والثقافية التي جعلت، في طول للتاريخ البشري وعرضه، تجاهل بعض النصوص المعينة أو الانكباب عليها أمرين خاضعين لا للمصادفة المحض بل للإرادة المتعمدة والاختيار المقصود. ولكن فيما يتعلق بحالة سويغت الهزيلة والمطروحة على أئمة النقد المعاصر فهناك أسباب عديدة للظن بأنها نتيجة لبعض القرارات الملموسة جداً.

وإني لأعتقد، بادئ ذي بدء، أن ما يجب قوله يكمن في أن سويغت، فضلاً عن بعض معاصريه من أمثال درايدن وبوب، ناهيك عن ستيل وأديسون وبولينغبرك، كان المستفيد بالأساس من نوع معين من الدراسة. وعلاوة على ذلك فإنني لا أصدق التهم حين أقول أن الإطراء الكبير حق لأولئك الدارسين الذين يؤكدون على صحة آثار سويغت وعلى رصانته النصية - وهي بالمناسبة شيء هام جداً في خاتمة المطاف - إلى ذلك الحد الذي جعل تتولاه مغامرة مثبطة للعزيمة، ففي حالة سويغت هناك وقائع يجب أخذها بعين الاعتبار من أمثال الطبقات العظيمة التي طبعها هارولد وليامز وهربرت ديفيس. وإن العمل الذي جاءت به هاتان الطبعتان لعمل على مستوى رفيع جداً، كما أن تركيزهما على الوثائقية البحتة كان كبيراً وديقاً جداً أيضاً (وهذا ما يجب على الناشرين الأكفاء أن يقدموه للمرء) حتى أن سويغت يبدو أقرب إلى القسيس الأنجليكاني الصريح والجلف بعض الشيء مثلما كان ولايد في بعض سنوات حياته الفعلية على الأقل، والواقع لا يشير إلى أن دراسة سويغت قد حددت سطوع نجمه، بل يشير إلى أن الدارسين، بعد حل العدد للعديد من المشكلات النصية حلاً رائقاً تماماً، شعروا بشيء من الإحجام عن المغامرة خلف ذلك الميدان. ولقد صار ذلك الميدان بالفعل أشبه بجو النادي، الأمر الذي لا يثير الكثير من الاستغراب إن تذكرنا أن حلقة سويغت خلال أيامه اللندنية كانت تدعى بالنادي.

إن مظهر هاماً من مظاهر النادي بالنسبة للقراء المحدثين كان على ما يبدو موضع تحديد ما دعاه لويس برنفولد، قبل وضع سنين، بكتابة الهجائين في حنوب المحافظين. فهذه النظرة إلى سويغت وبوب وأربثوت ما هي، في اعتقادي، إلا لازمة فكرية طبيعية للدراسة النصية التي تحدث عنها قبل هنيهة من الزمن، والتي يجب أن يوافق عليها معظم قراء سويغت وبوب لأنها صحيحة ومقنعة في

أن واحد معا. ويمقدار ما كان الأمر يتعلق بالطبيعة البشرية فإن سوفيت كان متشائما، وسواء أكننا نلتقي في التحليل الأخير إلى مدرسة "الصقور أو الحمام" من مؤلفي رواية "أسفار غوليفر" علينا أن نقول بأن الياهو "Yahoos" يمثلون، بمعزل عن بيئتهم، فكرة عن الطبيعة البشرية أقرب ما تكون، ولو على مضض، لفكرة بعض بني البشر. وإن القول، علاوة على ذلك، أن وجهة النظر هذه تتطابق مع وجهة نظر سوفيت لقول معظم القراء على استعداد لأخذه بعين الاعتبار وذلك لأن الفكرة المعقدة لسوفيت عن المسخط الشديد "aeava indigaatio" لفكرة متأصلة جدا في الوعي الثقافي:

إن المشكلة مع هذه القراءات التي تناولت سوفيت هي أن تواترها وشهادتها قد حشوا إما مع عصبة من أقرانه ذوي التوجهات الذهنية المماثلة لتوجهاته (مع هجائي حزب المحافظين) وإما مع زمرة من المعتقدات التي لا يصعب استكشافها من كتابته. إن كل عمل سوفيت، باستثناء "حكاية جوض" التي أذهلت حيورتها القياضة كاتبها نفسه في وقت لاحق من حياته، يعزز في حقيقة الأمر فلسفة محافظة صارمة إلى حد ما، لا بل وفلسفة مقيدة. فالإنسان إما أن إصلاحه متعذر أو هو نزاع للبذاءة أو الفساد أو الحقد، إذ إن الجسد مقرر بمنتهى البذاهة كما إن التعصب، كمخططات الغزو أو مخططات مشروع شبه علمي، خطير ويهدد الجماعة السياسية، علاوة على أن كنيسة إنكلترا والآداب الكلاسيكية والملك (هذه المؤسسات الثلاث التي كان سوفيت يعتقد بأنها مفروسة في العواطف القويمة لإنسان من أشياخ كنيسة إنكلترا) كانت تشكل بعضها مع بعض أعمدة وتراث الصحة البدنية والأخلاقية - وهذا الإيجاز ليس بالإيجاز المحف لعقيدة سوفيت، وهناك عدة سمات أخرى مرضية إلى حد مؤسف ما أن توضع بحذاء جموح خيال سوفيت، جموحا تصعب السيطرة عليه إلا بشق النفس، حتى تقدم لنا رجلا نظرتة ضيقة ومحدودة، لا بل وسادية.

وهكذا فإن يجادل إنسان عنده أن سوفيت هو ذلك الكاتب الفقهي أو الكلاسيكي لأنه يقدم للقارئ، شأنه بذلك شأن جونسون مثلا، حيوية الذهن مقرونة بصحة المنطق. فهو لا يشبه جونسون الذي تستهدف حركة كتابته فتح الأشياء، في حين أن كتابة سوفيت تستهدف إغلاق الأشياء. وحتى لو وافقا مع هربرت ريد على أن سوفيت هو أعظم أسلوبى ناشر في اللغة الإنكليزية، فإن من المحتمل أن نشعر بأن تأثيراته عقيمة في جوهرها وصعبة وضيقة. فهو ينتمي

* جلس من البهائم له شكل الإنسان وجميع رذائله في "أسفار غوليفر" - المترجم.

إلى زمرة هامة ومصطفاة - من مثل شيكسبير كاتب ترويلس وكريسيدا، وميلتون في بعض الأحيان وجيرارد مانلي هويكينز - التي قلما تستطيع اللغة، بالنسبة إليها، حمل عبء هذا الشيء من الإلحاح أو ذاك كي تصبح للتو، جراء ذلك، وبقوة متكافئة، حزينة ومحزنة. ففي سورة غضب لغة سوفيت المكثفة والمصقولة إلى حد رفيع في آن واحد معاً، هناك حيزٌ صغير لما دعاه وردزورث بالموسيقا الحزينة الهادئة لأفراد الجنس البشري. ولبنا نجد أنفسنا نتعامل مع التواءات الفكر وبهولانيات الروح التي تخادعنا وتناقشنا ولكنها تميل إلى نبذنا في النهاية، لأن سوفيت يجسد شخصيات على الدوام لا نحب أن نتماثل معها. فالأسئلة التي نتساءلها حين نقرأ سوفيت هي في العادة من نوع "ما الذي يدور" أو "كيف تجري الأمور". وإن أمثال هذه الأسئلة تبرز أمامنا بشكل منطقي نظراً، وبالتحديد، لانتضاب السطر لدى سوفيت انتضاباً لا يصدق، الأمر الذي يمثل جوهر الوصف الذي وصف به جونسون الأسلوب إذ قال "كلمات مناسبة في أمكنة مناسبة"، وهو الوصف الذي ليس بمقدورنا أن نضيف عليه إلا "وبإفراط".

وحرى بنا أن نمضي قدماً إلى الأمام ولو قليلاً لتوكيد الحدود التي حجزت وراءها على ما يبدو سوفيت من أن يكون مرشحاً للاهتمام النقدي الشيق. إن أكثر الموضوعات إصراراً على الصمود في عمل سوفيت هو الضياع، وإن كتابته غالباً ما تبادر للإتيان بالمعنى الحرفي للضياع حتى قبل عرض طاقاتها الرشيقية. ولذلك فإن المرء يفتقد في سوفيت نفس بعد الاتساع والصحة الذي يمكننا أن نراه، في سياق كتابته، مدفوعاً بعيداً عن الأنظار. فالجسم البشري، مثلاً، لا يعرضه سوفيت (كما في حكاية حوض أو في أسفار غوليفر) إلا لكي يكون مهتماً أو مظلوماً باهتمام بالغ الدقة والتكثيف إلى الحد الذي يتحول فيه إلى شيء تتعزز منه النفس. إن حدة مثل هذا التكثيف ناجمة عن أن الكاتب يعرف هذا على ما يبدو، لأجل وبدون الضياع بعريضة تسخر من ذاتها بذلك الأسلوب الذي يتسم بدقة إرثاء فريد من نوعها ندعوها بـ "السوفيتية". فالأشياء التي يدور حولها اهتمام سوفيت - من أفكار وبشر وأحداث - مجردة من قوتها الحقيقية أو من الحياة ومتروكة، في نثره، على شكل بقايا، أو محرومات تجلب معها الصدمة أو التسلية أو الإنسحار. فحين نفكر "بالمضمون" البشري لعمل سوفيت، وننصبره معطلاً مؤقتاً في الأسلوب البسيط، نتأكد بشيء من الألعاج أن ما أمامنا معرضاً من العجائب والأشياء المرعبة: كتاب مجنون ومنجم قليل

وحرب مستحيلة ولا معقولة وكاتب سياسي متهافت (ستيل)، وقاعة تعج بزنادقة غواة، وأناس يخطون في الروث، وهكذا دواليك. إن التصاوير العنيفة للحرب والمرضى والجنون والحرمان، فضلا عن نتائج التفريغ والتعلق المطروحة علينا في "أسفار غوليفر"، كلها متجانسة مع الضياع العام الذي تعيشه حالة الاستواء والذي ينجذب إليه سوفيت على ما يبدو. ولذلك قلن نكون على خطأ في قولنا أن مظهرها هاما من مظاهر تماسك سوفيت ككاتب هو العمل الفكري والروحي الفذ الذي عزز أسلوبا كأسلوبه، والذي حول الواقع تحويلا على مثل ذلك التطرف بسلبية عنيفة جدا لمقاصد بالغة الضيق بمنتهى الأسف.

ليس من الممكن أن يحالفني النجاح في وصف حالة سوفيت، الكاتب المحدود والكاتب المعيوب بعق، إن لم أرسخها الآن بشيء من الإسناد إلى مقالة جورج أورويل التي عنوانها "السياسة قبالة الأدب: فحص لأسفار غوليفر"، والتي صدرت أصلا في عدد من مجلة (بولميك) في أواخر عام 1946. إن حجتني في الإقدام على هذا هي أنني أنظر نظرة جادة، للمرة الثانية، إلى تلك الحقيقة التي مفادها أن سوفيت لم يزل استحقاقه من النقد المعاصر، الأمر الذي يشكل نقصا أعزوه، إلى حد كبير، إلى بعض الجوانب الهامة نوات النوع العام في الاهتمام النقدي الذي حظي به سوفيت، ورأيي بالطبع هو أنه حتى لو كسان الواجب يقضي بالاعتراف أن سوفيت شخصية معضلة، وأنه شخصية محدودة وغير جذابة بشريا من وجوه عديدة، فإن هذه الاعترافات يجب ألا تمنعه من أن يكون موضوع النقد المعاصر الخصيب بشكل فعلي - ولكننا سوف نتطرق لاحقا للمزيد من هنا.

إن مقالة أورويل تعود لتلك الفترة التي بدأ يتزايد فيها تحرره من الوهم فيما يتعلق بالسياسة الحديثة. إنه يقول لنا بأن سوفيت كان يعني الشيء الكثير بالنسبة إليه منذ عيد ميلاده الثامن، حين أهديت إليه نسخة من "أسفار غوليفر". وإن مناقشة أورويل مناقشة عادية جدا، ومناقشة بمقدورنا، بمقدار ما تتوسع، أن نميزها من خلال قراءتنا لوكاش عن بلزك لو من خلال قراءتنا، في عهد أحداث، فردريك جيمسون عن ويندهام لويس (في كتاب خرافات العدوان). فالسياق العام هو أن المواهب الأدبية العظيمة لأي كاتب، حتى لو أصبح عن التزامه الإيديولوجي بوجهات نظر يمينية، تمنحه قيمة خاصة. ولكن أورويل لا يحاول، على نقض لوكاش وجيمسون، أن يبرهن على أن الكاتب تقدمي فعلا بفضل أسلوبه أو براعته الفنية، بل على العكس من ذلك إذ يصر أورويل على

أنه "بالمعنى السياسي والأخلاقي" ضد سوفيت حتى لو كان "واحداً من الكتاب الذين. أكن لهم الإعجاب وبأقل ما يمكن من التحفظ، وبأ للعجب العجائب". وهكذا فإن محبة أورويل لسوفيت مبنية على محاولة للثور على قسط كبير يستحق الإعجاب بسوفيت على الرغم من أنه كان رجعياً وعميلاً ومزيفاً - وهذه هي الكلمات التي يستعملها أورويل أكثر من مرة في سياق مقالته. ويشير، فضلاً عن ذلك، إلى أن سوفيت كاتب من أولئك للكتاب الذين تطغى المتعة بكتاباتهم، بالنسبة للقارئ، على استهجان ما يكتبون. وإن سوفيت، بالنسبة لأورويل، "في إصداره العنيد على الكتابة عن المرض والقدارة والتشوه إلى ما لا نهاية له، لا يختلف شيئاً من عنديته، وإنما يشيع ببصره عن أشياء أخرى. فالملوك البشري هو أيضاً، لا سيما في السياسة، كما يصفه على الرغم من أنه يشتمل على عوامل أخرى أهم يرفض سوفيت الإقرار بها. ومن الجدير بالذكر أن سوفيت لم يكن يمتلك الحكمة العادية، بيد أنه كان يمتلك فعلاً تلك البصيرة الفلاذة التي كان بمقدورها نبش حقيقة خبيثة وحيدة والعمل من ثم على تضخيمها وتشويهها، إن صمود "أسفار غوليفر" حتى هذه الأيام دليل على أن أية وجهة نظر دنيوية تكون كاذبة بحد ذاتها، إذا توفرت لها قوة الإيمان من خلفها وتمكنت من اجتياز امتحان المنطق السليم وحسب، لإنتاج عمل فني عظيم" (١).

إن هذا موجز معقول عن الحكم الذي أطلقه أورويل على سوفيت، باستثناء أن الموجز يغفل ملاحظة مهمة جداً سأعود إليها لاحقاً ويدعوها أورويل بمقولة سوفيت عن "العنف للامسؤول لدى الضعفاء". وأما الآن فبمقدورنا أن نقول بمنتهى الثقة أن أورويل، مثله مثل معظم الهيئات الدراسية، يجد أن سوفيت جدير بالإعجاب حتى بمزله عن كل ما يقوله عن الحياة والسياسة وأبناء الجنس البشري. وبكلمات أخرى فإن آراء سوفيت تكره للمرء الإكراه كله على مقت نزعها الفوضوية وتهجمات المنكودة على المجتمع برمته وعلى الجنس البشري، إلى ذلك الحد الذي لا يترك للقارئ الحديث إلا النزر اليسير الجدير باحتسابه أو احترامه.

واسمحوا لي أخيراً بتحديد موقعي أنا. فأورويل، من باب التمهيد، ليس مخطئاً جداً باعتبار أن رأيه متسم بالتحيز والنقص وليس بالفعل على قسط سياسي واف. وإن المرء حين يقرأ تقويمه لسوفيت لا يعرف أن "أسفار غوليفر" كتاب متأخر، ولا يعرف أن سوفيت كان في معظم أوائل حياته سياسياً ناشطاً، لابل وحتى سياسياً انتهازياً وراقاً ومحجاً. فلقد كان حرياً بأورويل أن يقرأ

"أسفار غوليفر" لوحده ويستنتج من ثم آراءه السياسية من تلك القراءة المنعزلة، إذ إن النظرة إلى غوليفر بأنه يمثل كل ما لدى سوفيت انظرة مشوهة. وإن تلك التشابهات التي يقوم بها أورويل بين سوفيت وكل من آلان هيرت وج. م. يونغ ورونالد نوكس الذين ينعته سوفيت "بذلك العدد الصغير من المحافظين الأنكباء الأغبياء في يومنا هذا"، لتشابهات ذكية غبية بحد ذاتها علاوة على أنها ضيقة الأفق ضيقة بالغا. وإن القبول عن سوفيت بأنه "لم يكن يحب الديمقراطية" يعني قول شيء لا يمت بأية صلة لسياق الزمن وذلك لأنه حتى خصوم سوفيت من أعضاء "الحزب التقدمي"، ذلك الحزب الذي يمز أورويل على ذكره مرور الكرام، ما كان بالإمكان وصفهم بأنهم من المؤمنين بالديموقراطية، فهل بوسع المرء أن يصدق بالفعل أن غودولفين ودوق مالبرو، وقد كانا كلاهما عضوين في حزب الأحرار (Whigs) وهدفين لهجوم سوفيت عليهما بلا هوادة، كانا مؤمنين بالديموقراطية؟ وحين يهز أورويل عن ثقته أن سوفيت كان عالما فذا بالغيب حيال "ما يمكن دعوته الآن بالديكتاتورية" - محاكمات الجواسيس وتصنت المخابرات ومؤامرات الشرطة وما شابه ذلك - فإنه لا يستلج ذلك إلا لكي يدينه بعد برهة وجيزة على كون تفكيره "لا يدور حول عامة الناس مقدار ما يدور حول حكاهم، أو على عدم كونه مع المزيد من المساواة الاجتماعية، أو على عدم كونه متحمسا للمؤسسات التمثيلية". فأورويل على ما يبدو ليس على يقين من أن بوسع المرء أن يكون عدوا لعدو الطغوان، متلما كان سوفيت طليعة حياته، وألا يكون له موقف متطور جداً من "المؤسسات التمثيلية".

إن الشيء الذي لا يأخذه أورويل بحسابه هو إذا الوعي الإيديولوجي، أي ذلك الجانب من تفكير الفرد الموصول، في خاتمة المطاف، بالوقائع الاقتصادية والسياسية/الموسولوجية. لسوفيت جزء كبير من زمانه: ولذلك ليس من المطلق في شيء أن نتوقع منه أن يفكر ويتصرف كنموذج بدئي لجورج أورويل نظراً لأن الخيارات الثقافية والإمكانات الاجتماعية والفعاليات السياسية التي أتاحت لسوفيت في زمانه كان من المرجح لها أن تأتي بإنسان كسوفيت لا كأورويل.

وأما فيما يتعلق بالنظرة للشائعة عن سوفيت بأنه ذلك العضو الهجاء في حزب المحافظين (Tory) فإنها بدورها تقلل من شأن سوفيت كمحرض سياسي وتعلي من مقام سوفيت كجلاب الصور الغالبة.

بيد أن انطباعي يتجسد في أن هنالك تقولات أكثر من اللزوم عن سوفيت

بأنه ذلك المفكر الفاضل الذي كان متحمساً في دفاعه عن هذه النظرة القاطعة أو تلك إلى الطبيعة البشرية، في الوقت الذي ليس فيه ما يكفي من النقولات عن سوفيت بأنه محرض سياسي محلي وصاحب عمود في إحدى الصحف ووراق ورسام كاريكاتوري. وحتى تلك التغطيات المفيدة للأسيب الهجائية لدى سوفيت، طريقة تعبيره أو شخصه مثلاً، يعترضها القساد أحياناً من جراء هذا التعرض. وهكذا فيبدو الأمر وكأن النقاد يفترضون أن سوفيت كان بوجه فعلاً أن يكون على غرار جون لوك أو توماس هوبز، ولكنه لم يتمكن من ذلك لأمر ما؛ وهكذا تصبح مهمة الناقد مساعدة سوفيت على تحقيق طموحه بتحويله من مكافح سياسي عابث وهامشي إلى فيلسوف يقتدأ أريسته ويدخن غليونه.

إن سوفيت، على ما أرى، كاتب من كتاب ردود الأفعال قبل أي شيء آخر، إذ كل ما كتبه تقريباً كان رد فعل على مناسبة ما، ولكن يجب أن نضيف للتو أنه كانت له ردود أفعاله على تلك المناسبات التي لم يعمل على خلقها بنفسه. وهناك دون شك أسباب اقتصادية جلية. خلف هذا الموقف: سوفيت كان، في نهاية الأمر، متعلماً بسيطاً في معظم حياته وكان بأمر الحاجة لتلك الفرص التي أتاحتها له أولياء نعمته الأثرياء بدءاً بتامبل مروراً بهارلي ووصولاً إلى الجماعة السياسية الإيرلندية في خاتمة المطاف، أي أولئك الناس الذين تحدث نيابة عنهم في "رسائل تاجر الأجواخ". فأصالته إذا كانت تكمن في إجابته ورد فعله على للمواقف التي كان يحاول التأثير عليها أو تغييرها. وهناك ثمة شيء يقوله في "الدفاع" عن (حكاية حوض) يؤكد توكيداً بيّناً وغيره لذاته بخصوص هذا الأمر إذ يقول: "إن الإجابة على كتاب ما إجابة فعالة تستلزم من المثقة والمقدرة والنباهة والتعلم وسداد الرأي أكثر مما كان موظفاً في خلق الموائف بالدرجة الأولى". فمهامته كانت تشغل دائماً وتقريباً كل ما كان يبحثه جراء استطراده إلى مواقف أو أشخاص أو كتب جديدة في كتابته، فهذا هو الخلق الجديد الذي استولدت به بكل إصرار أساليبه في المحادثة، والذي لفتن الطائفة فلتاناً جامحاً يربو على المقدار الذي أتيج له في البدلية، علاوة على فيض كبير من السخرية.

وما أورويل إلا على صواب مطلق حين يقول بأن سوفيت يساهج، في "أسفار غوليفر"، ذلك الجانب من الديكتاتورية الذي يجعل الناس "أقل وعياً" على العموم. وهنا تحدوني الرغبة في أن أشتط قليلاً وأضع الأمر في مصطلحات إيجابية. فهدف سوفيت يتمثل في أن يجعل الناس أكثر وعياً فيما يتعلق بما يدور

حولهم. إذ كما قال أوسكار وايلد "ما من طبقة تعي أبداً معاناتها الخاصة بشكل فعلي، وهي بحاجة لمن يحدثها عنها من الناس الآخرين، وغالباً ما تصدقه تماماً..... فالمعرضون السياسيون هم تلك الزمرة من الناس المتطفلين ممن يدسون أنوفهم ويهبطون إلى مستوى طبقة ذات ضفوع مطلق في المجتمع لكي يبنزروا بذور السخط بين أفرادها. وهذا هو السبب الذي يجعل من وجود المحرضين أمراً ضرورياً جداً (2)، فالأسلوب التحريضي الذي يدس أنفه به سوفيت ويتطفل ما هو دائماً إلا لكي يفسد أو يستبسط مضامين كتاب أو موقف أو وضع ما، من تلك التي لولا ذلك لتقبلها الناس بمنتهى الغباء. ولذلك فإنه بهذا الأسلوب يستحث الوعي والإدراك وينشط التبيين. ولكن الشيء الذي جعل قراءه اللاحقين (ولربما حتى قراءة المعاصرين) يتذمرون من كتابته هو أنها كانت تبدو في غاية التطفل على الأمر الذي ترد عليه. إن تصاوير سوفيت للشخصيات كانت تبدو إما أقرب مما ينبغي للصور الكاريكاتورية عما تصوروا وإما صارمة أكثر مما ينبغي حيال التسامح مع ما تقترحه كبدل: فصورته عن ذلك الإنسان الأخرق في "حكاية حوض" مثال عن القول الأول، في حين أن صورته عن الياهووز واليهوينةنهمز* تؤدي دور الأمثلة عن القول الثاني. وهكذا فإن صرامة سوفيت كانت عندئذ بحاجة للتبيين من خلال التعرّيج على الروح العامة في حزب المحافظين، الذي كان ينتمي إليه، أو من خلال الهذر أو الجنون الإنساني الذي لم يكن ليتيح له أي خيار آخر. فليس من المستغرب إذاً أن يكون كولسردج قد تحدث عن سوفيت بأنه روح رابيلية في مكان مجذب (*in sicco anima*) (Rabelaisii).

وهنا أريد أن أقترح أننا إذا اقتصرنا في نظرتنا إلى سوفيت لأكفيلسوف ولا كمجلون ولا حتى ككاتب "خلاق" وفق مقتضيات هذا النوع، بل كمفكر، فإن نشأته وصرامته وقسوته ستبدو أكثر انتظاماً وعصرية إلى حد كبير جداً. فمما لا شك فيه أن سوفيت كان يريد من الحياة أكثر من أن يكون مجرد عميد الكنيسة الإنكليزية، أو أنه كان يأمل تسلم منصب وزاري ذات يوم بمساعدة هارلي وسانت جون، أو أنه سوحظي بنصيب أوفى من الثروة والجاه وأكبر مما كان يتيح له مبدئياً موقعه المتواضع. ولكن هذه المطامح لم تمنعه، مما كان حجم إحباطه من تحقيقها مغيباً له، من أن يكون نشيطاً وقوياً وفعالاً حين كان يمارس كتابته. وقصاري القول هنالك الكثير مما يمكن أن يقال عن سوفيت، وأكثر من

* المتوحشون والبهائم في "سفر سفريلير" - المترجم.

الكثير مما يمكن أن يستقطب اهتمام الناقدين المعاصر في إنجازات سوفييت الفعالية والمحلية.

إن من المحتمل ألا يكون الانطباع العام عن المفكر قد اقترن بأي عصر من العصور قبل القرن التاسع عشر المنصرم، كما إن نور المفكرين في المجتمع لم يكن محط للدراسة في أي عصر من العصور التي سبقت الثورة الفرنسية. فكتاب لويس كوسر المعنون بـ "رجال ذوو أفكار"، الذي هو بمثابة أفضل مسح تاريخ للمفكرين الغربيين المحدثين، يقتصر في وصفه لإكسكترا زمن القرن الثامن عشر على بضع صفحات عن مقاهي لندن اعتماداً منه على الفصل المكتوب بقلم هارولد روزيتي عن أديسون وستون في تاريخ كمبودج للأدب الإنكليزي الصادر في عام 1912. إن كوسر على حق حين يقول أن المقاهي كانت على مستوى المراقب الطبقية إذ كانت "ترعى قيام احترام وتسامح جديدين حيال أفكار الآخرين وتشجع الوداد الاجتماعي وتفضي إلى نشوء ألباط جديدة من التكامل" القائم على تجاذب أطراف الأحاديث (3) ولكنه مخطئ تماماً حين يستثني من البحث النشاط الفكري النابض بالحياة والجاري في الصحافة إبان تلك الأونة. وعلاوة على ذلك فإن الشرطين اللذين وضعهما كوسر لمهمة المفكر كي يكون مقبولا اجتماعياً ومقدراً حق قدره اجتماعياً يمكن الإتيان على ذكرهما هنا بشكل مفيد:

فلو لا يحتاج المفكرون إلى جمهور، أي إلى حلقة من الناس الذين يستطيعون توجيه كلامهم إليهم والذين يخلعون على المفكرين التقدير الضروري. وإن مثل هذا الجمهور سيوفر في العادة المكافآت الاقتصادية، بيد أن الامتياز أو التقدير المنوط بالمفكر من لدن جمهوره، أي مردوده النفسي، قد يكون في الغالب أكثر أهمية بالنسبة إليه من مردوده الاقتصادي. وثالثاً: يحتاج المفكرون إلى ذلك الاحتكاك المنتظم بزملائهم من المفكرين الآخرين، إذ إنهم من خلال مثل هذا الاتصال، ومن خلاله وحده، يستطيعون إنشاء معايير عامة للمنهج والفضيلة، معايير عامة لإرشاد مصلحتهم. وعلى الرغم من الأسطورة الشائعة حيال النقيض، فإن معظم المفكرين لا يستطيعون إنتاج عملهم في عزلة عن الآخرين، ولكنهم بحاجة لتبادل الآراء في البحث والنقاش مع أقرانهم لتطوير آرائهم. وفي الوقت الذي ليس فيه كل المفكرين نزاعين للاختلاط الاجتماعي، فإن معظمهم يحتاجون إلى

اختبار أفكارهم الخاصة بهم من خلال تبادل الآراء مع أولئك الناس الذين يعتبرونهم نظراء لهم(4).

إن هذا القول لقول صحيح تقريباً عن سوفيت، ما عدا أنه بحاجة للتعديل فيما يتعلق بنقطة أو نقطتين. لقد كان سوفيت بحاجة لإطراء أقرانه له، هذا صحيح، ولكنه كان في الوقت نفسه بحاجة لتحقيق هدفه في الوصول إلى جمهور أوسع نطاقاً منهم، وقد حقق ذلك الهدف على العموم. فكراسة "ممالك الحلفاء" كانت بكل المقاييس أحسن الكراسات مبيعاً لا لأنها استجالت إلى كراسة عرضاً، وإنما لأن سوفيت كتبها عامداً متعمداً لجمهور كبير جداً من القراء. وعلى نحو مماثل كان سوفيت يكتب لصحيفة "المستطوق" بطريقة تتطوي على سحر البراعة والجاذبية حتى إلى استخدام الحيل الصحافية بغية تشجيع توزيعها على أوسع نطاق. ولكن يجب علينا، بعد كل ما قيل وجرى، ألا ننقل من قيمة الأهمية التي كان يلقبها سوفيت على الانطباع الطيب الذي كان يحمله أقرانه عنه. وهذا شيء صحيح عنه إبان أيامه في لندن مع أربوث نوت وغي مثلاً هو صحيح عنه إبان أواخر أيامه مع أصدقائه له في دبلن من أمثال ديلاكلي وشريدان.

إن المفكرين يتعاملون بتعريب الأفكار؛ وهذا تعريفهم بأقل ما يقال. وأما في المصور الحديثة فإن المفكرين فطنة الآخرين بأنهم يلعبون ذلك الدور السهام المتمثل بإضفاء الشرعية والرواج على الأفكار وعلاوة على ذلك هناك موروث طويل من المفكرين كونهم من الدعاة لترويج المعرفة والقيم المفيدة، وهم لأنهم كذلك فطنة الممثلين للنوع من الضمير، كحراس للقيم، للمجتمع الذي يعملون فيه. وهذا بمنتهى الوضوح هو التصور الذي كان يحمله في ذهنه جوليان بيندا حين نشر "خيانة المتعلمين المأمورين" (La Trahison des clercs) في عام 1928. وإن التعريف الذي ساقه بيندا للمفكر تعريف بالغ الضيق والمثالية بلا أدنى شك، غير أن حجته دفاعاً عن وجوب التزام المفكرين بالقيم المطلقة وبقول الحقيقة بصرف النظر عن النتائج المادية لحجة تتطوي على إغراء قوي. فواجب المفكرين، كما يقول: "يكن تحديداً في إقامة جمعية دينها الوحيد دين العدالة والحقيقة لمقاومة الشعوب والظلم الذي يتنون تحت وطأته جراء ديكتاتسهم على سطح هذه المعمورة"(5)، وهناك أصداء للتهمة التي وجهها بيندا للمفكرين الذين خانوا قضيتهم ووضعوها تحت إمرة الأهواء الطاغية لدولة وطبقة وعرق في كل ما كان يكتبه نوعاً تشومسكي طيلة العقد الماضي(6).

وعلاوة على الفرضية القائلة أن قنوة المفكرين توجد بين أناس من أمثال

فولتير وزولا وسقراط فهناك موروث آخر يبدأ فيما كتبه ماركس وإنغلز في "الأيدولوجيا الألمانية" حيث يصوران المفكر بأنه ذلك الإنسان الذي يلعب دوراً حاسماً في الحفاظ على المجتمع المدني وتغييره في آن واحد معاً، وإلني أتصور أنه من الصحيح إلى حد ما أن يقال عن سوفيت بأنه كان مفكراً بذلك المعنى الذي كان يقصده بيندا. فهو بالتأكيد كان يتصور نفسه على أنه بطّل الضمير وعدو الاضطهاد. ولقد كان في معظم باكورة حياته إنساناً مشغولاً بالقضايا السياسية/ السوسيولوجية، ولذلك فالواجب يقضي ببحثه وهو في قلب هذا الدور المناصر للحق والعدل. ونظر لهذا الدور فإننا بحاجة للمفردات النقدية التي تنحدر إلينا من الموروث الماركسي العريض والماركسي الجديد الذي ينطوي أيضاً، ومن باب المصادفة والمفارقة، على أثر مناقض للماركسية.

ويبين كاتباً "الأيدولوجيا الألمانية" أن الفلسفة، وحاشى لها أن يكون لها من لديها حياة خاصة مستقلة ومصون، تشكل جزءاً من الواقع المادي. فالوعي نفسه أسير تحديد الظروف الاقتصادية كما يقولان، وحتى لو أردنا الدفاع، مع ماركسيين كلوكاش، عن أن ماركس وإنغلز ما كانا يقصدان أن الوعي ثمرة الظروف الاقتصادية بكل تلك البساطة، فإن الوضع بالتأكيد هو أن "الأيدولوجيا الألمانية" كتاب يسوق الحجج على أنه حتى أمثال تلك الأشياء السامية كالأفكار والوعي والميتافيزيك لا يمكن فهمها فهماً كاملاً دون استيعاب فيض من السياسة والسوسيولوجيا وعلم الاقتصاد. وعلى أية حال، فإن ما يهمنا هنا هو أن المفكر -الذي لم يحظ بمثل هذا اللحن من ماركس وإنغلز- إما أن يكون أي إنسان منهمك ببث الأفكار التي تبدو مستقلة عن الواقع الاجتماعي أو ذلك الإنسان الذي يشبههما معاً، والذي يتعمد أساساً تبيان العلاقات بين الأفكار والواقع الاجتماعي. وإن من الواضح أن النوع الأول محافظ، في حين أن النوع الثاني مفكر ثوري وذلك لأن أي إنسان، كما يجادلان، يعرّي الأفكار من رفعتها السامية يحرض عملياً على تبديل ثوري في الوضع الفكري السائد ومن ثم في الوضع السياسي القائم. فالصراع بين هذين النوعين من المفكرين يدور، كما هو موصوف بمصطلحات ماركسية، لا في الوعي والمجتمع وحسب، بل وفي حيز منوعت بالحيز الإيدولوجي، ألا وهو حيز الخطاب الذي يتظاهر زوراً وبهتاناً بأنه مؤلف من أفكار ولكنه يتستر في الحقيقة على تأمره مع المؤسسات المادية وعلى اعتماده عليها. ولذلك فحين يتحدث برونو باور عن الوعي الذاتي، يقول ماركس وإنغلز عنه بأنه يخفي الحقيقة التي مفادها أن الوعي الذاتي يصر إلى

جعله موضوعا ممكنا للبحث لا لأنه شيء حقيقي بل لأن الفلسفة التقليدية، التي هي حليف للكنيسة والجامعة والدولة، تمكن الفلاسفة من أن يتحدثوا بذلك الطريقة وأن يبتكروا موضوعات للبحث.

لا شيء مما يقوله ماركس وإنتغاز كمفكرين ثوريين مستخدمين ما دعاه ماركس "بأسلحة النقد" كان من الممكن رفضه من قبل للمفكرين غير الثوريين في أواخر القرن التاسع عشر. وهذا الأمر قد يبدو مفارقة عجيبة، بيد أنه ليس كذلك حين يخطر على بالنا، مثلا، ماثيو آرنولد وإيرنست ريتان اللذان لم يتهمهما أي إنسان البتة بأنهما اشتراكيان ناهيك عن شيوعيين، فحين يكتب آرنولد "الثقافة والفوضى" فإنه يؤكد على، مثله مثل كاتب "الإيديولوجيا الألمانية"، المهمة الاجتماعية للثقافة والأفكار، مع العلم أن هذا القول صحيح وبالمقدار نفسه عن ريتان في كتابه "مستقبل العلم" (L. Avenir de la science). فبالنسبة للمفكر في القرن التاسع عشر كان نعت المفكر ينطوي على وجسود أفكار عن الدور الاجتماعي المركزي لديه علاوة على تزويده الجمهور بما يمكن أن ندعوه بالوعي الذاتي للنقد، الأمر الذي يشكل سببا من الأسباب التي تجعل دراسة شهيرة عن المفكرين (كدراسة كارل مانهايم بعنوان "الأيديولوجيا واليوتوبيا") تليط بالمفكر مهمة إباطة الثام عن الأفكار.

وأورد هنا الإتيان على ذكر نموذجين إضافيين فقط من نماذج التفكير الحديث حول المفكرين، وكلاهما يسلطان ضوءا مفيدا على سويفت. إن النموذج الأول من هذين النموذجين يأتي من أنطونيو غرامشي، الذي كان أول ماركسي حديث بين الماركسيين - وأكثرهم نكاه على ما أتصور - الذين جعلوا المفكر يحتل مركز الصدارة في تحليلاتهم السياسية/ السوسيولوجية. فغرامشي يقول أن المفكرين ينقسمون عادة إلى نوعين اثنين: المفكرين العضويين أي أولئك الناس الذين يبدو عليهم أنهم على ارتباط مع طبقة اجتماعية صاعدة والذين يمهّدون السبيل لانتمار تلك الطبقة على المجتمع المدني بتحضيره إيديولوجيا، والمفكرين التقليديين أي أولئك الناس الذين يبدو أنهم على غير ارتباط بالتغيير الاجتماعي والذين يحتلون مواقع في المجتمع مخصصة للحفاظ على السيرورات التقليدية التي يصار من خلالها استيلاء الأفكار - كالمعلمين والكتّاب والفنانين والقساوسة وأمثالهم. إن فرضية غرامشي هي أن كل المفكرين هم بالفعل مفكرون عضويون إلى حد ما، إذ حتى حين يبدو عليهم بأنهم على غير ارتباط إطلاقا بقضية سياسية فإنهم يلعبون دورا اجتماعيا، كمعلمي المدارس مثلا، إلى

ذلك الحد الذي يجعلهم يصفون العبة الشرعية بشكل لا شعوري على الوضع السائد "status quo" الذي يخدمونه. فغرامشي طيلة حياته قضى رجلاً من الزمن في دراسة كروس الذي وصفه في إحدى رسائله من السجن بأنه صنو واحد من البابوات العلمانيين نظراً للسلطة الفلسفية التي مارسها على المجتمع الإيطالي الليبرالي، والتي أدت مباشرة لولادة الفاشية كما كان يعتقد غرامشي.

ومنذ أيام غرامشي تبوأ بحث وضع المفكرين مركز الصدارة في تحليلات الدولة الحديثة اللاحقة للدولة الصناعية التي تختلف بالتأكيد اختلافاً جذرياً عن إنكلترا زمن سويقت، بيد أن هناك أوجه تشابه بينهما مثيرة للاهتمام. ففي عام 1979 كتب ألفين غولندر كتابه المعنون بـ "المفكرون المستقبليون وبروز الطبقة الجديدة" حيث يرى طبقة المفكرين الجديدة وهي تتحدى الطبقة الثرية القديمة على السلطة. ويصرف النظر عن بعض جوانب فرضية غولندر، وهي بالطبع مدار أخذ ورد، فإن هذا الكاتب جدير بأن يلج على مسألة ما يدعو برأسمال المفكر. فلقد قلت أنفاً أن للكثيرين من نقاد سويقت يهتمون أكثر من اللزوم بأفكاره وأقل من اللزوم بحشده طاقاته وتنظيمها، أي إنجازاته المحلية كما دعوتها أنها. وإن ما تفعله أمثال هذه التوكيدات لا يعدو إحكام الوثاق بين سويقت وبين الحملة الحقيقيين لتلك القيم الرجعية بالأساس، كالأروستوقراطيين ملاك الأراضي الشاسعة والكنيسة للطبقة الأركان والسلطة الملكية الاستعمارية. فقيم حزب المحافظين المنسوبة إلى سويقت هي ما يمثل هذه الطبقة بالمنظور الإيديولوجي - ولكن من الجدير بالذكر أن سويقت نفسه لم يكن ملاكاً عقارياً ولم يكن ينظر، كما يتجلى من عمله، إلا شزراً لقهر الجيوش والقمع الاستعماري والمخططات العلمية لاستغلال الناس والأفكار. ووفقاً للمصطلح الذي جاء به غولندر فإن رأسمال سويقت كان رأسمال المفكر: أي براعته البلاغية ككاتب في مساحة المعركة الإيديولوجية. فبناءً على ذلك للدليل يجب علينا إذاً أن ننظر إلى سويقت كمفكر منهمك في صراعات خاصة على نطاق محدود جداً، لا كرجل صاغ وامتلك وصان مجموعة من القيم الإيديولوجية التي كان يعمل على خدمتها بين الحين والحين.

إن من الممكن وصف سويقت بمنتهى الإنصاف أنه كان ذلك الإنسان المعزول طيلة حياته ومما تجدر الإشارة إليه أنه ما كان كريم المعتقد وأن أوليله نعمته ذوي الشأن كانوا يخيبون فأله بكل إصرار، وكان يجر على نفسه دائماً

* (اللامتني - المترجم).

جريرة غضب ونفور تلك السلطات التي كان من المفروض بأنه يعمل على خدمتها. وهناك تذكرة ساخرة عن هذا في رحلة غوليفر إلى (إليبيوت) حين يفلح غوليفر في إثارة حقن الملكة وهو يشخ ببوله على النار لإطفائها. فبالى حد ما أعلم ما كان هنالك خيار أمام سويقت لتحسين موقعه الاجتماعي خارج إطار الكنيسة إلا من خلال الاستريان لأولياء النعمة والنشاط الفكري دفاعا عن القضايا التي كان يتحزب لها (معظم الوقت لا كله) والفتنة المحض (كمحاور وكسائب). إنه لم يتمكن قط من تكديس أي شيء كالثروة مثلا، ومات متفريا عن إيرلندا كتفريه سابقا، طيلة عشرين سنة، عن إنكلترا. ولذلك فإن سويقت كان، من منطلق طبقي، مفكرا تقليديا- متعلما- ولكن الشيء الذي يجعله نسيج وحده هو أنه على نقيض أي كاتب كبير آخر في مجل الألب الإنكليزي (ربما باستثناء ستيل) كان أيضا مفكرا عضويا هاما لا مثيل له من جراء قرب للسلطة السياسية الفعلية. فقد كان ديفو وجونسون في مراحل معينة من حياتهما ورائين، فضلا عن أن جونسون كان شخصية اجتماعية مرموقة، ولكن لم يكن أي منهما على ارتباط واضح بتشكيل سياسي في طريقه إلى الصعود بالشكل الذي كان عليه سويقت مع حكومة المحافظين بين عام 1711 وعام 1713، إذ في تلك الأونة كانت مهمة سويقت إضفاء مسحة الشرعية على سياسة السلم الانتهازية، باعتراف الجميع، لدى هارلي (تلك السياسة التي كانت ذروتها معاهدة السلم في أوترخت)، والتزاع مسحة للشرعية عن سياسة الجرب لدى حزب الأحرار (Whig). وعلاوة على ذلك يجب أن نقول أيضا عن عمله الفكري اللاحق أنه كان على ارتباط عضوي بنوع مختلف تماما من السلطة السياسية المستجدة، أي الجماعة الاستعمارية الإيرلندية التي لعب سويقت نفسه دورا هاما في إنشائها، فمن ذا الذي بمقدوره غير سويقت أن يقول بمنتهى البساطة والصدق كما قال في "رسائل تاجر الأجواخ": "بامتھاني صنعة الكتابة جلبت على نفسي غيظ الحكومة". (7)

فما هي المسائل الكبرى - باستثناء بعض المسائل الغائية من أمثال طبيعة الإنسان وأشكال السلطة المدنية أو الكهنوتية- التي حددها عمل سويقت؟ وجوابا على هذا السؤال أقول أنه حدد مبدئيا كل ما يمت بصلة إلى العدوان البشري أو العنف البشري المنظم. فتحت هذا العنوان كان بمقدور سويقت أن يضع أشياء متباينة من أمثال الحرب نفسها (التي ما كان لها عنده قط أية كلمة طيبة بقولها عنها؛ وهذه حقيقة رائعة) والغزو والاضطهاد الاستعماري والمذهبية الدينية

واستغلال العقول والأجساد، والمخططات لفرض الهيمنة على الطبيعة والكائنات البشرية والتاريخ، وطغيان الأثرة، والمنفعة المادية كهدف بحد ذاتها، فضلا عن تمزيق الفقراء لربا لربا بأيدي أوليغارشية تنتعم بالامتيازات. إن كل شيء من هذه الأشياء يمكن توثيقه بسهولة في عمل واحد على الأقل من أعمال سوفت، والجدير بنا أن نتذكر أن هنالك قلة من الكتاب قبل القرن التاسع عشر المنصرم - من ضمنها بليك وشيلي - ممن تفاوتت مواقفهم تفاوتنا صارخا حيال هذه الأمور عن مواقف الأغلبية الحاكمة. وما من شيء يجلو بعنفهى الجلاء ومنتهى التعمد كلا من الرعب الخالص من الحرب والمتمعة والعجرفة الأكثر هولا اللتين يجدهما للرجال في الحرب من هذا النص من "أسفار غوليفر":

لوكي أؤكد ما قلته للتو، ولكي أبين أيضا الآثار الهزيلة لتربية محدودة، فإنني سأشير هنا فقرة قلما يمكن تصديقها، فأملأ مني في أن أعطى لنفسى بمزيد من الحظوة عند جلالتها، أخبرته عن اكتشاف قام بين ثلاثمائة أو أربعمائة سنة خلت ومفاده أن تكويم مقدار معين من البارود على شكل كومة إن مستها أصغر شرارة من النار تجعل الكومة كلها نارا متقدة بلمح البصر حتى لو كانت كبيرة بحجم الحبل، وتجعلها كلها تتطاير شررا في الهواء بضجة وفرقة أكبر من الرعد. ولئن ذه المرء مقدارا معينا من هذا البارود في أبواب فارغ من النحاس أو الحديد أو الرصاص بقوة وسرعة، لن يكون بمقدور أي شيء أن يتحمل قوة اندفاعه. ولئن جرى إطلاق أكبر كراته على هذا النحو، فإنها لن تكسر أرتالا كاملة من جيش ما بلمح البصر وحسب، بل تقوض أيضا أقوى الأسوار وتجعل عاليها سافلها، كما أنها تغرق سفنا بحمولة ألف بحار في كل منها وتغوص بها إلى قاع البحر، ولئن ارتبطت هذه الكرات بعضها ببعض بواسطة سلسلة لمزقت الأشرعة والصواري وحبالها، ولقيست أجساد مئات الناس إلى نصفين، وتركت أمامها كل تلك الدمار. ولئن وضعنا هذا البارود، كما نفعل دائما، في كرات حديدية فارغة وأطلقناها بواسطة آلة حربية على مدينة كنا نحاصرها، لمزقت الأرصفة والبيوت وجعلتها قاعا صلفصفا وهي تتفجر وتقلف الشظايا ذات اليمين وذات الشمال ممزقة بذلك رؤوس كل من يكون قريبا منها....

لقد حل الهلع بالملك من جراء الوصف الذي كنت أقوله عن هذه

الآلات المربعة، ومن جراء العرض الذي كنت أطرحه. ولقد حلت به الدهشة كيف أن حشرة مثل هذا المقدار الكبير من الضعة والتذلل (وهذه عبارته بالذات) يمكن أن تخطر على بالها أمثال هذه الأفكار الشيطانية وبأسلوب عادي جدا دون أن يبدو عليها أي تأثير على الإطلاق من مشاهد الدم والتدمير التي كنت قد وصفتها بأنها مجرد نتائج طبيعية لتلك الآلات للتدمير. وفي أعقاب ذلك أردف قائلا أن عبقرية شيطانية، عدوا للجنس البشري، كان المخترع الأول ولابد. وأما بالنسبة إليه فقال معترضا أن هناك أشياء قليلة تدخل البهجة على نفسه أكثر من الاكتشافات الجديدة في الفن أو الطبيعة، ولكنه مع ذلك قال بأنه كان يتمنى تضييع نصف مملكته على أن يكون قد اطلع على ذلك السر الذي أمرني من ثم أن أكون حريصا على كتمان حرصي. على حياتي، وألا أعود إلى ذكره قطا.

أو من هذا النص الذي هو عبارة عن تحليل مرعب للحرب الإسبانية حول وراثة العرش في "ممالك الحلفاء" إذ يقول فيه:

إسواء أكان نشوب هذه الحرب منطقيا أم لا، فإن من الواضح، أن الدافع أو الحافز الحقيقي لها كان توطيد أركان أسرة بأم عينها، وهي باختصار حرب الجنرال والوزارة لا حرب الأمير أو الشعب، باعتبار أن هؤلاء الناس أنفسهم كانوا ضدها حين عرفوا أن السلطة، ومن ثم الربح، سيكونان في أيادي أخرى (9).

فها هو سوفيت يدلي هنا بالحقيقة بمنتهى البساطة، إذ إنه لا يحاول تزيينها ولا إخفاء السر أو الطمع الكامن خلف التخطيط للحروب المربحة. وهذا هو السبب الذي يجعل سوفيت يشعر بالفضيب نوابذة عن الأجيال المستقبلية: "ولسوف يكون الأمر بمثابة السلوى العظمى لأحفادنا حين يرون بضع أسمال بالية معقدة في قاعة واست مينستر كانت تكلفتها مئات الملايين، وهم من جرائها يدلعون المتأخرات ويتباهون قاتلين كما يفعل الشحاذون، أن أجدادهم كانوا أثرياء وعظماء". (10) وما من وصف أكثر صلة بهذا الموضوع من وصف سوفيت لتلك الطريقة التي تربط بها القوى العظمى أنفسها بحلفاء من المفروض بهم أن يكونوا وكلاء لها، ولكنهم يتحولون إلى سادة لها (وهنا يخطر على بال المرء الجنرال الان ثيو وكاي إيان الحرب الفيتنامية):

[يشيلين الثين آخرين (علاوة على شرف مولكيتنا وحرانستنا في

الخدمة الفطرية للسفن والسواحل البرتغالية) علينا أن نخمن أفكار الأعداء، وأن ننفذ أوامر ملك البرتغال كلما ظن بأنه على وشك أن يغزو: وعلينا أيضا أن نمدد بقوة أعنى من القوة التي ينوي العدو أن يغزو بها أية ممتلكات استعمارية له، مهما كان جدد وعدة تلك القوة، وإلى أن نعرف ماهية قوى العدو تبقى جلالته البرتغالية بمثابة الحكم الوحيد حيال للقوة الأعنى وحيال للشيء الذي بمقدوره أن يمنع الغزو، وقد يعمد لإرسال أساطيلنا حينما يشاء، وبناء على المهمات التي يحددها لها، إلى بعض أرجاء أقاليم الدنيا، أو قد يستبقها في حراسة سواحله إلى أن يقدر أن الألوان قد أن تصرفها من الخدمة، وعلى هذه الأساطيل أن تبقى خاضعة أيضا، في كل شؤونها، لا للملك وحده فقط، بل ولنوابه وأمرأه بحره وحكامه، في كل ممتلكاته الاستعمارية، حين يعن على باله تصور أي غزو، الأمر الذي يشكل إهانة، كما اعتقد جازما، لا نظير لها سابقا (إلا عند أمة مهزومة)[11].

وحيث زعم أبناء جلدته بأنهم يعرفون كل الأشياء الهامة عن مستعمراتهم الإيرلندية، كان سوفيت هو من وصف، برسائله إلى مديلتون رئيس مجلس اللوردات في 26 أكتوبر عام 1724، النمط الأساسي الذي أتاح لإنكلترا إساءة معاملة إيرلندا بذلك المقدار الكبير من المعرفة (وئمة صور كاريكاتورية عن الشعوب الأفريقية والأميوية موجودة حتى في هذه الأيام):

[هناك مساحة من الصناعة والشمع تعمري في عروق كل سكان إنكلترا، وهي المسحة التي، إن أضيفت إلى سهولة حصولهم على أجورهم، تجعل منهم أغنياء وعتاة. وأما فيما يتعلق بإيرلندا فإن أولئك الناس لا يعرفون عنها إلا أكثر بقليل مما يعرفونه عن المكسيك، فضلا عن معرفتهم بأنها بلاد خاضعة لملك إنكلترا، مليئة بالمستنقعات، ومؤهلة بالكاثوليك الإيرلنديين المتوحشين الذين يبقون في حالة من الخشوع بفعل الجنود المرتقة المرسلين من هناك: والفكرة العامة لديهم هي أن من الأفضل لإنكلترا لو أن هذه الجزيرة برمتها كانت غارقة في قاع البحر، وذلك لأن لدى سكانها تراث يتمثل بضرورة قيام ثورة كل أربعين سنة في إيرلندا. لقد سمعت أقذع النعوت تطلق عليهم من مثل أن الإيرلنديين المتوحشين كانوا فراس الأشرار لاقتصاصهم، ولكنهم، يوما ما ولابد، سيصبحون مدجنين جدا]

إلى الحد الذي يجعلهم يأكلون من كرم يديكم].

ويمكننا أن نرى هنا العلاقة الواضحة بين هذا النوع من التفكير وبين المنطق الذي أفضى إلى كتابة "قتراح متواضع"، وذلك لأنك ما أن تجرد الناس من إنسانيتهم وتحيلهم إلى مجرد كومة من الخصائص الثابتة حتى تصبح قباب قوسين أو أدنى من تحويلهم إلى سلع استهلاكية.

وعلى الرغم من هذا كله فإن يكون من الإنصاف بالنسبة لسويغت أن تسمه بمنتهى البساطة بأنه ذلك المفكر الجسور. فالشيء الذي يجب أن يكون بوسعنا فهمه عنه هو أن كل ما فعله كمفكر عزز الوعي وحاكاه إلى الحد الذي جعله يكشف فيه حالة وعيه الذاتي في كتابته. وهذا ما يقودنا مباشرة، وحسب الأصول، إلى هجاء سويغت وسخريته واستخدامه للشخص الروائية.

اسمحوا لي أن أقوم بذلك بالعودة إلى ما قلته في البداية عن النقد الحديث، فلقد جعلت الوضع يبدو وقتها أن سويغت لم يحظ يشرف الاهتمام للنقدي الريادي لأنه كان يبدو الصفة المميزة لحققة من المتبحرين، ولأن هنالك اتفاق عام على أن قيم سويغت ما هي بمنتهى الموضوع إلا، كما قال عنها أورويل، قيم رجعية. وعلى العموم كان النقد المعاصر مهتما بكتاب ونصوص ممن توجد خصائصهم الشككية في علاقة من علاقات المطابقة بين تلك الخصائص وبين مظاهرها الخارجية الإيديولوجية أو أفكارها الرئيسية؛ وهكذا فإن مهمة الدافع تكمن في تسليط الضوء على التباين بين التناقضات المعبوكة في الوجود الشكلي للنص وتحرية تلك التناقضات أو تفكيكها.

وعلاوة على ذلك فإن موقف الدافع من النصوص التي يحللها مؤلف هامشي، أي أن النص هام في حين أن دور الناقد دور ثانوي، دور مقصور على تبين ظروف وجود النص. إن هذا الإجراء صحيح، على ما أظن، عن مدرسة ديريدا ومدرسة القراء الماركسيين وعن أتباع فوكو من علماء الكلام في ميدان دلالات الألفاظ والإعراب، وأنا يدعى بمدرسة بيل.

إن سويغت ممنوع من هذا التدخل وإن منعه، كما قلت آنفا، هي ما تجعل منه شخصية في غاية الإمتاع والتحدى. وإن مبرراتي لهذا القول هي أن السبيل الأساسي لفهمه هو أن نحمل على محمل الجد الطريقة التي يقاوم بها أي نوع من أنواع المداخل للنقدية التي لا تجعل من وجوده وعمله ومن، قبل أي شيء آخر، وعيه الذاتي كمفكر - ولو أنه مفكر في الظروف التاريخية الخاصة للحظة الثقافية - السبيل الأساسي للدنو منه.

ولذلك تأملوا الفرضيات الثلاث التي أود القتراحها. (1) ليس لدى سويغت
 رأسمال احتياطي: فكتابته تجعل كل ما عليه أن يقوله يطفو على السطح. إن
 حكاياته وشخصه وتهكمه الذاتي أمور كلها تدور وتلف حول الفضيحة التي
 أعلنها لأول مرة في "حكاية حوض"، والتي مفادها أن ما يقال يقال في تلك
 اللحظة، ولصالح تلك اللحظة، وعلى لسان مخلوق من تلك اللحظة. وهذا صحيح
 دائما وحرفيا- إذ إن ما بمقدورنا أن نعرفه عن سويغت أو غوليفر أو تاجر
 الأجواخ هو ذلك الشيء الموجود أمانا، ولا شيء سواه. وإن التهمك يستكمل
 نفسه في القراءة، إذ ليس هنالك ثمة شيء يؤكد مصداقية ذلك التهمك أو عدمها
 (فمن ذا الذي يخطر على باله أن يحتكم، حيال "الاقتراح المتواضع"، إلى ذلك
 الإنسان الحقيقي الذي لا يشكك في وجوب أكل البشر؟) وذلك لأن ما يقوله ذلك
 التهمك هو ما يعنيه بالضبط. (2) إن سويغت يهاجم على الدوام وبإصرار كل ما
 يشخصه، وبكلمات أخرى فإن طريقته يجب أن تصبح هي الشيء الذي يهاجمه،
 وهي عادة ليست برسالة أو مذهب سياسي بل أسلوب أو طريقة محادثة. لاحظوا
 كثرة أعمال سويغت المملة جراء تكرارها المنجزات والأنشطة وأعمال السلوك:
 الاقتراح وحكاية ومسلك ومحادثة ورحلة ورسالة ومناقشة وامتحان وموعظة.
 فالمسافة بين الهجاء والشيء المهجو تختفي كما هي عليه الحال في استطراد عن
 الاستطراد أو الجنون على سبيل المثال. (3) إن سويغت لا يدرك دائما، وقبل نقاده،
 أن ما يفعله قبل أي شيء آخر هو الكتابة في عالم ذي سلطة، مع العلم بأنه يغبط
 القارئ بذلك الإدراك. فسويغت هو ذلك الواقعي الذي لا نظير له والذي يستطيع
 أن يتبين، لا بل ويجسد فيما يكتب، الفروق بين اللغة المبتذلة وبين لغة السلطة،
 أي بين لغة المؤسسات ولغة الأفراد المستبعدين أو المهمشين، أو بين لغة العقل
 وبين ما يدعوه بالمحادثة المهذبة. وهكذا فإن سويغت يحتل مكانا له بين أكثر
 الكتاب دنيوية -لا بل وربما كان أكثرهم دنيوية أيضا. ولكن من عادة هذه الفروق
 أن ينطوي بعضها على بعض. فهو قد يقترح بمنتهى الرصانة خطة، مثلا،
 لتوكيد اللغة وتوطيد أركانها وتصحيحها، بيد أنه بعد مضي بضعة سنين يهزأ
 بتلك الخطة بكتابته "المحادثة المهذبة" التي ليست إلا بمثابة خطة متركزة ومحط
 اتفاق اجتماعي لكل اللغة في المجتمع.

فهذه العادة، عادة تحويل شيء ما إلى نقيضه، ما هي إلا النتيجة الطبيعية
 لمهمة سويغت باعتباره كاتب رد فعل، علاوة على أنها ثمرة إدراك سويغت بأن
 ما يفعله لا يتعدى الكتابة وحسب، ولو أنه يكتب لمناصرة هذه القضية أو تلك.

وإن نشاط سويغت كمفكر، أي رسالته لجعل قارئه أكثر وعياً حيل ما يستتبع موقفاً سياسياً أو أخلاقياً معيناً، يبدو على أنه قد لوث لدى سويغت، أكثر من أي شيء آخر، وعيه لذاته هو. فسوسة للوعي، إن اقتبسنا مثل هذا التعبير من نيقولا تشيرومونت، تعود بالحدوى على سويغت الكاتب، علماً أن هذا هو مصدر تهكمه على ذاته ذلك التهكم العجيب. وتخطرني هنا ملاحظة عن ويتينغ شتاين جاءت على لسان إرخ هيلر ألا وهي: أن مثل هذا الوعي الذاتي، كالوعي الموجود لدى ويتينغ شتاين، يصل إلى "ذلك الحد الذي يتعذر فيه الفصل بين أي عمل من أعمال الإبداع وبين نقده لأداته، فضلاً عن أي عمل يطيل أمد التأمل العميق بنفسه يبدو مماثلاً للشك الضمني الذي يساوره بإمكانية وجوده هو" (13) وما هذا بكل تأكيد إلى النتيجة للساخرة لـ "حكاية حوض" التي تتقلب، أثناء هجومها على المتعصبين من كل الأصناف، لتدين الكاتب نفسه بجرم الكتابة، أو إلا ما يبدو قوله سلسلة من الصورة المثيرة للأشجان بمنتهى الروعة، ومفادها: لو ليست الكتابة كلها بريشة إنسان كسويغت عرضة بدورها أيضاً للنقد والتهكم والرد عليها، شأنها بذلك شأن الأشياء التي يهاجمها؟ وإن ما يخطر على بالي هنا هو الصور التي يوردها سويغت في "حكاية حوض" عن الظروف المضحكة والمتقلبة التي تطرح نفسها أمام المرء حين يرغب في أن يتدخل تدخلاً فعلياً في مجريات الواقع - كمنبر الوعظ أو المصنوبة المثقلة أو الدرج - وكيف أن هذه الأشياء تخضع، كأي كتيب أو حكاية أو استطراد، لإمرة سلطة دنيوية من أنواع مختلفة وأنواع أعنى أيضاً تتعذر حيازتها على أي كاتب أو مفكر لا يمتلك رأسماً حقيقياً راسخاً للجنور. فالكتابة الفكرية تقتحم المكان والزمان، بيد أن متطلباتها ما هي في خاتمة المطاف إلا تحت رحمة السلطة الحقيقية. وإن لكل أمثال هذه الكتابات، بغض النظر عن خصائصها الخدمية الآنية، تنطوي على سخریات داخلية خاصة بها. تهتم المفكر وتعود بالمتعة عليه. أو تأملوا المناسبة الواردة في "أسفار غوليفر" حين يخلق غوليفر مساحة واسعة على بنفسه المبسوطة لفرسان لياليبيوت وكيف نتيقن من أنهم سوف يتساقطون كلهم إذا انسحب غوليفر العملاق. ولكن القوة التي يملكها كعلاق تعمل بالمقابل ضده حين يتصرف كقزم في برودينغ ناغ على طوللات صغيرة أمام جمهور من النظارة للعمالقة.

إن أعظم سخرية فكرية، أو أعظم سخرية لمفكر، توجد في الرحلة الرابعة،

ألا وهي الحادثة الوحيدة التي خلّبت ألباب قرائه كلهم دون سائر أعماله الأخرى. فلحن لا نستطيع بمنتهى البساطة أن نوهن قوتها أو أصلاتها للخيالية الهدامة، لا بل علينا ألا نحاول ذلك. ولكن بمقدورنا أن نرى في الهويهنهم والياهوز - وبينهما غوليفر - مقداراً معيناً من التحرر الفكري للعلم الذي تحرره سوفيت من وهمه حيال المجتمع، تحرر يطرح علينا في النهاية خيارات في حدودها الدنيا لحياة مرضية. فالشيء الحاسم بالنسبة للهويهنهم لا يكمن فيما إذا كان من المفروض بهم أن يكونوا مثاليين، بل في كونهم حيوانات، شأنهم بذلك شأن الياهوز الذين هم من بني البشر ولكنهم يتصرفون تصرفات أقرب إلى الحيوانات من بني البشر. إن وقائع الأمور على هذا النحو تمثل على الأرجح ما دعاه أوروبيل "بالعنف اللامسؤول للمستضعفين": فيما أنه لم يبق أي شيء في الحياة الإنسانية لسوفيت كي يتمتع به، فإنه يهاجمها كلها. ولكن الشيء الذي كان على الدوام يخلف في نفسي أجمل الانطباعات في الرحلة الرابعة هو، علاوة على التحرر الأصيل من الوهم، استمرار بقاء غوليفر نفسه هناك - حتى بين ظهراني الهويهنهم - وهو يدون بمنتهى المنطق مدركاته واكتشافاته، وينتظر سُنوح الفرص له لفعل أي شيء، الأمر الذي وقع في النفس شأنه شأن أي شيء آخر في الحكاية. وإن انتهاء كل رحلة بطرد غوليفر أو هروبه بعكس، على ما أظن، أقصى حد من التوتر المأساوي في طاقة سوفيت الفكرية، مثله بذلك مثل رحلات غوليفر إلى أمكنة خرافية تماماً حيث يجب عليه الإذعان لأدق ضغوط كل وضع بأم عينه إذ تقوم تلك الرحلات مقام المشاهد على الرغبة للعارمة لدى سوفيت للتفتيش عن أشياء مادية بغية "الرد" عليها.

وختاماً أتصور أننا في فقرة من "رسائل تاجر الأجواخ" يمكننا سماع نبرات البقطة الفكرية العامة لدى سوفيت، وإحساسه بالوضع الفعلي للمفكر وما ينطوي عليه من سفرية صحيحة وهشاشة وهامشية، لابل ويمكننا الوقوف أيضاً على التهمك المقهور في صميم ذلك الوضع:

لقد عزمت الآن على العمل (بعد تلك المسيرة العادية لأبناء الجنس البشري، ولو بعد فوات الأولن بردح طويل جداً من الزمن) بالنصيحة التي أسداها لي عميد معين. فلقد بين لي الخطأ الذي كنت أعيشه، خطأ الاطمئنان إلى النوايا الطيبة الموجودة لدى الناس، وبين لي أنني كنت ناجحاً حتى هذه اللحظة، ونجاحاً أكثر مما كان متوقعاً، كما بين لي أن أية هفوة آتية تعيسة قد تضعني تحت قبضة السلطة،

وأن النوايا الطيبة لادي لن تكون ضماناً لي ضد أولئك الناس الذين
كانوا يراقبون أية حركة من حركات ريشتي وأنا أكاد المرارة في
صميم روعي%.

■ ■ ■

4. كونراد: سرد الحكايات

لقد كان كونراد يحاول أن يفعل شيئاً، في كتابته روياته وسيرته الذاتية على حد سواء، تكشف خبرته عنه ككاتب بأنه مستحيل في كل مكان. وهذا ما يجعل منه مشوقاً لأنه يجسد حالة ذلك الكاتب الذي كان واقع عمله ومقدرته العملية ككاتب، والنظرية حتى، أموراً تسبق ما كان يقوله أشواطاً كبيرة إلى الأمام. وبما أن هذا التعارض الذي تلتوي عليه كتابة كونراد كان قلماً حينما كان الكاتب على قيد الحياة وهو يمارس الكتابة، فإنه يحتل مكاناً خطيراً في تاريخ لزوجية اللغة لزوجية جعلت دراسة مراتب اللغة، منذ أيام نيتشه وماركس وفرويد، شيئاً مركزياً جداً بالنسبة للفهم المعاصر. فلقد فرض للقدر على كونراد أن يكتب روايات عظيمة لإجراء تصويرها وحده، بل وجراء سردها أيضاً. إن كونراد كان ضحية تضليل اللغة حتى حين كان يكسو اللغة كساء مسرحياً ما كان يوسع أي كاتب آخر أن يكسوها بمثيله.

وذلك لأن الشيء الذي اكتشفه كونراد كان أن الهوة بين ما تقوله الكلمات وبين ما تعنيه تلك الكلمات تكو منحى للتوسع، لا للتضييق، إن توفرت الموهبة لكتابة الكلمات. ولئن كان قد اختار أن يكتب فهذا يعني إذا أنه اختار بطريقة معينة لا أن يقول بشكل مباشر ولا أن يعني بالضبط ما كان يريد بالطريقة التي كان يأمل أن يقوله بها أو يعنيه. فلذلك ليس من المستغرب أن يكون كونراد قد عاد إلى هذا الهم المعضل مراراً وتكراراً - وهو الهم الذي دأبت كتابته على إكسابه المسرحي بشكل دائم وعلى نحو خلاق.

وثمة عناية فائقة مكرسة لمبحث قص القصص - الأمر الذي يشكل الدأب على الحاجة الماسة لتصوير سرد الحكاية بطريقة ما. فمثل هذه العناية بالبائع الحقيقي لسرد حكاية ما تتضارب مع الوصف الذي ساقه كونراد في "سجل شخصي" عن بدايته ككاتب. وبدلاً من السيرورة المعقولة التي تحول بها بحار إلى كاتب يقول أن "تصور كتاب منظم كان بالمطلق خارج إطار نطاق العقلاني

حين جلست للمبادرة بالكتابة". ففي صبيحة أحد الأيام استدعى ابنة ربة منزلته وقال لها: "هل تتكرمين بإزالة هذا كله تويلاً؟ لقد خاطبتها بفبرات متهدجة، كوني كنت في الوقت نفسه منهمكاً بإعداد غليون لي لتدخينه. وهذا المطلوب، أعترف لكم، كان مطلباً استثنائياً..... ولتذكر وقتها أنني كنت في سكرينة تامة. وفي حقيقة الأمر ما كنت البتة متأكداً من أنني كنت أريد الكتابة، وما كنت متأكداً مما أريد كتابته، لا، وعما إن كان لدي أي شيء أود الكتابة عنه. لا، ما كان لدي أي هاجس على الإطلاق.

إن كلمة "هذا" كانت تعني وجبة الإفطار. ولتو كانت كتابة رواية "حمالة الماير"، التي كان معظمها عن حدث ذي "سرية تامة" (1). إن روايات كولراد تعالج، في أن واحد معاً، أفعالاً بلا أي مبعث عقلائي واضح، من مثل ذلك الحدث للوارد في "سجل شخصي"، وأفعالاً من مثل سرد قصة مبعثها أسباب مؤكدة. فثمة مثل واضح يوجد في رواية "صميم الظلمة". فرغبة مارلو لزيارة الأماكن المظلمة رغبة عميقة للجنور ولكنها ليست موضع للتوضيح بالفعل، ومع ذلك فوصفه الرحلة لزمرة من المستمعين منسوب بالضبط للمناسبة التي تحفزها. إن اللغة التي يتلفها مارلو على الأمكنة الفارغة لا تستند إلى أي تاريخ متعاقب ولا تلبس لبوس التطور. فهي رغبة مستديمة جداً، وحتى في "سجل شخصي" يروي كولراد، لدى وصفه لمولده ككاتب، نفس القصة التي تماثل هذه القصة عن مارلو:

والآن حين كنت شاباً في مقتبل العمر كنت مولعاً بالخرائط. وقتها كنت أفضي ساعات وساعات أنظر فيها إلى أمريكا الجنوبية أو أفريقيا أو أستراليا، وأنسى نفسي تماماً في غمرة أمجاد الاكتشافات. وفي تلك الآونة كان هنالك للعديد من الأماكن الفارغة على سطح هذه المعمورة، وحين كنت أرى واحداً من تلك الأماكن التي كانت تطلب لي لبي على نحو خاص على الخريطة (ولكن كل الأماكن تبدو على هذه الشاكلة) كنت أضع إصبعي عليه وأقول حين تتقدم بي السنون سامضي إلى هناك. (4/52)

وبعد مضي بضع سنين أحد تلك الأمكنة الفارغة

أضحى مكاناً مظلماً. ولكن كان به نهر يلفت الأنظار، نهر كبير جبار، كان بمقدورك رؤيته على الخريطة يشابه حية ضخمة سالبة، رأسها في البحر وجسدها يتلوى على هيئته بعيداً فوق منطقة

شاسعة: في حين أن ذيلها ضائع في أعماق الأرض. وحين نظرت إلى خارطة النهر في شباك أحد الحوائيت، فكتبتني كما تفتن الحية الطائر- ولا سيما حين يكون صغيراً أبله. (6/42).

وإذا قلنا هذه القصة، قصة الفتنة التي تطلب الألباب، مع المناسبة التي تحفز مارلو على رواية مغامرته الأفريقية، للاحظنا، حتى من الفقرة الأولى للحكاية، الكيفية التي جرى بها وصف الأساس المنطقي لمرور الحكاية والحافز على سردها. فسفينة "بيلي" مضطرة للبقاء في الميناء "بانتظار عودة المد والجزر إلى الوضع الطبيعي"، والرجال الخمسة لهم تاريخ مشترك في ركوب متن البحر، والسواقي في نهاية نهر للتألمز لا توحى بحية تفتن طائراً أبله بل تشكل مسيلاً مائياً يعود بالمرء إلى "الروح العظيمة التي سادت في الماضي..... إلى أحلام الرجال، إلى بذور الكومونولثات، وإلى أصول الإمبراطوريات"، ومن ثم هنالك مارلو المعروف "بميله لتفريق القصص". وقبل أن يبدأ السرد (وهذا على تناقض مع عجز كونراد عن تصور كتيب منظم قبل أن يصبح كاتباً) "أدركنا أن القدر شاء لنا أن نستمتع، قبل عودة المد والجزر إلى الوضع الطبيعي، إلى إحدى التجارب التي لا نهاية لها والتي عاشها مارلو" (16/51).

وعندما عاين كونراد رواياته للإتيان بملاحظات الكاتب كتب في مرحلة متأخرة من مراحل حياته المسلكية مشيراً إلى تعجبه في كثير من الأحيان من الطريقة التي بدت له رواياته فيها تنطلق من المصادفة. ولذلك فإنه كثيراً ما زود قارئه بالأسباب الأصلية التي دفعت له لكتابة روايته. وفي غالب الأحيان كانت هذه الأسباب تتمثل بنكتة طريفة وبخبرة شخصية ما وبقصة منشورة في صحيفة وهكذا دواليك. فمن الجدير بالذكر أن أعمال نورمان شري كشفت الكثير من تلك البينات وأكثر مما كشف منها كونراد، لا لأن كونراد كان نساءً ومراوغاً بل ولأنه كان مهتماً بالأساس في تبرير أن ما فعله كان معقولاً. وإنني لأتصور أن كونراد كان على قناعة تامة أن ذلك التبرير أهم بكثير من الإتيان بمفاتيح حل ألغاز مناهج عمله. وهكذا علينا أن نحمل على محمل الجد لاحتاجه الذي ساقه في الملاحظات على رواية "لوردجيم"، والذي قال فيه أن حكاية مارلو كان من الممكن روايتها شفويًا خلال ليلة واحدة من ليالي تجسائب لطراف الأحاديث والحكايات. إن أخذ هذا السطر بعين الاعتبار لأمر يثير الدهشة، بيد أن كونراد كان منكبا على الشيء الذي كان بالنسبة إليه دائماً نقطة هامة، ألا وهو رواية القصة بقالب مسرحي وكيف ومتى كانت روايتها، الأمر الذي كان الدليل يشكل

فيه قسطاً جوهرياً من الرواية ككل.

كان من المعروف عن الرجال، في المناطق الاستوائية والمعتدلة سواء بسواء، بأنهم يسهرون إلى منتصف الليل وهم "ينسجون الحكايات". وما هذه إلا حكاية واحدة، ومع ذلك فإن الانقطاع في تواصلها يوفر مقداراً معيناً من السلوى، وأما فيما يتعلق بطاقة السامع على التحمل فيجب قبول البديهية التي مفادها أن القصة مشوقة..... وذلك الجزء من الكتاب الذي هو بمثابة حكاية مارلو يمكن قراءته بصوت عال، والحق يقال، في غضون أقل من ثلاث ساعات. وعلاوة على ذلك.... بوسعنا أن نفترض وجوب وجود المرطبات في تلك الليلة، من مثل كأس من المياه المعدنية لمساعدة الراوي على الاستمرار (21/7).

ولذلك كان بمقدور كونراد، ويمتهدى البساطة، أن يرى أن قصصه هي المكان الذي توجد فيه الأشياء المنطقية والمنهجية والعرضية والبعيدة، جنباً إلى جنب مع الأشياء الاعتبارية والمباغطة والمعمّيات. فمن ناحية أولى هناك ظروف مطروحة تفرض ضرورة سرد القصة، ومن ناحية ثانية تبدو القصة الأساسية نفسها على ثعارض مع ظروف سردها. وإن تفاعل هذا العنصر مع ذلك -مع العلم أن العناية الفائقة التي يوليها كونراد للإطار الواقعي المقنع لسرد القصة يستحوذ على اهتمامنا لهذا الأمر- يجعل من الرواية ذلك الشيء اللذ الذي هو عليه في حقيقة الأمر.

فتفاعل أمثل هذه المتناقضات يوجب وسمه بأنه أسدى خدمة جليلة لكونراد أكثر مما كان من الممكن لأي مسعى آخر أن يسديه، سواء أكان ذلك المسعى لفظياً أو لنداً أو إيمائياً. وهانذا أعلق أهمية قصوى على هذه الملاحظة. فمسراراً وتكراراً يجري التفقيش في نص من نصوص كونراد عن نصوص فرعية إضافية أو عن معاني نوات امتيازات من ذلك النوع الذي يبدو بأنه أكثر أهمية من الكتاب نفسه. وحرى بنا أن نشير إلى قلة الاهتمام بالبديهية التي هي في متناول اليد والتي مفادها أن النص، كما هو عليه في حقيقة الأمر، كان بالنسبة لكونراد شيئاً ناتجاً، لا بل والشيء الناتج بحد ذاته -والشيء الذي كان يعود إليه بين الحين والحين ككاتب أو ناقد أو مدافع أو مراقب أو ضحية. فالنص كان الناتج الذي لا نهاية له لسيرة متواصلة. وبالنسبة إليه، كما يثبت من خلال العديد من الرسائل، كان ضرورة الكتابة منذ أن أصبح كاتباً، بمثابة المشكلة

العويصة، إذ منذ أن حزم أمره على خوض غمار الكتابة، علسى الرغم من السرية المطلقة التي اتخذ بها قراره، كان يتصور حياته المستقبلية ككاتب أنها سيرورة مادية، ويرى أن قدره يسوقه لإنجاز مهمة عسيرة تعترض سبيلها عقبة كأداء على نحو خاص. "إن الوحدة تنال مني، فأنا لا أرى شيئاً، لا أقرأ شيئاً، وكان هذه الحالة نوع من القصور، ونوع قد يكون جحيماً، إذ علي أن أكتب أن أكتب أن أكتب" (2). فالعزلة والظلمة وضرورة الكتابة والاحتباس هي الضغوط التي تتيح بكلكها على الكاتب وهو يمارس الكتابة، ولا سيما إن كان على شكلة كونراد الذي نادراً ما صادفت كاتباً مثله فياضاً بذلك المقدار الكبير من التذمر والشكوى. وستان بين لهجة للتذمر ولهجة العقيدة الجمالية التي طرحها كونراد عام 1896 في مقدمة رواية "زنجي للرجس"، والتي يتحدث فيها عن قدرة الفنان على تبادل الحديث الودي وعلى وضوح الرؤية التي يقدمها للقارئ - مأثران عظيمتان حظي بهما على أرجح الظن بعد كثير من العراك مع الكتابة نفسها.

لئن اقتنص المرء بلحظة جراءة، من تهور الدفاع الزمن، طوراً عابراً من الحياة، لكان ذلك بداية المهمة ليس إلا. فمباشرة المهمة تعني عرض ذلك الطور المستعاد، بلا تردد وبلا خيار وبلا وجل، أمام الأعين كافة على ضوء مزاج صدق، أي إنها تبين ذبذبته ولونه وشكله، إذ إن لونه وشكله يبينان، من خلال حركته، جوهر حقيقته - ويفضحان سرّ إلهامه: أي التوتر والافعال في صميم كل حركة مقنعة. (23/14).

ومع ذلك فليس هذا القول بمثابة مجموعة من التعابير الكيسة فاقتناص طور من الحياة وإسباغ شكل وهيئة عليه، وجعل القارئ يرى، والإقدام على فعل ذلك بالانتصار على الخيار العقلاني منذ البدء والتغلب على الخوف أثناء الإنجاز: المتطلبات تصبح أكثر هولاً حين نصر، كما يصير كونراد قبل قليل، علسي أن الوسيلة تكمن في الكلمات. إن إنتاج الكلمات أو قراءتها لشيء مختلف جداً، وبمنتهى الوضوح، عن الأهداف التي يصيغها كونراد لعمله، والتي هي أكثر حيوية وشهرة من الكلمات. فتحول الإدراك الحسي الذي يطرا في الوقت الذي تخلص فيه الكتابة أو القراءة إلى رؤية لتحول بالغ التطرف في حقيقة الأمر، لا بل وحتى متناقض أيضاً. وحري بنا أن نقول أنه تحول متناقض جداً إلى الحد الذي يجعل المرء يميل لنسيان كل الجملة التي يصيغ بها كونراد طموحه الأساسي. "إن مهمتي التي أحاول إنجازها تتمثل في أن أجعلك، من خلال قوة

الكلمة المكتوبة، تسمع وتحس، وأن أجهلك ترى قبل أن يقرأ ذلك. وبهذا فإن روايات كونراد تجسد التحول (أي توفر له موضعاً) في قلب عملية الحدث. فجهود كونراد مكرسة، كما يقول، لتوظيف قوة الكلمات المكتوبة، والتي أصلها مغروس في مشقة صناعة الكتابة، كي يجعل قارئه يعيش تجربة حيوية الأشياء المرئية وديناميكيته أيضاً. ويحدث هذا الأمر، في غالب الأحيان، من خلال وساطة الكلمات المنطوقة.

وإن من الممتع أن يكون المنطلق الأولي الشيق لمعظم قصص كونراد هو الحكاية الملفقة أو التقرير التاريخي أو الخرافة المتداولة أو الذكرى النابضة بالحياة. وهذا المنطلق يقتضي ضمناً وجود متحدث ومستمع (على الرغم من وجودهما هناك بمتتهى الوضوح وفي معظم الأحيان) فتملاً عن توفر ظرف معين في بعض الأحيان كما أسلفت القول. فإذا لمعنا النظر في القسيط الأكبر من عمل كونراد لوجدنا، باستثناء رواية "تحت عيون غريبة" على وجه الخصوص، أن القصة مسرودة وكلها منقولة شفويًا. وهكذا فإن الاستماع والإخبار هما أساس القصة، أي أكثر القاعليات الحسية رسوخاً ومعياريديمومة القصة، في حين أن المشاهدة الحياتية هي دائماً على تناقض صارخ مع الاستماع والإخبار، إنجاز مشكوك بأمرة وشيء أقل رسوخاً بكثير. هيا وتأملوا كيرتزر وحيم. فالقارئ يسمع أصواتهما كليهما ويسمع ما يدور من أحاديث عنهما أكثر مما يشاهدهما بشكل مباشر ضمن إطار السرد. وعندما يظهران العيان - ولا سيما جيم السذي يضرب مثلاً لاحقاً للنظر: "قبلنسبة لي بدت تلك القامة البيضاء في هدوء النشاط والبحر واقفة في قلب لغز هائل" - يبدوان ملغزين ومشوهين، بطريقة عجيبة، تشويهاً بالغاً. لقد بدا كيرتزر بطول سبعة أقدام على الأقل.... رأوته يفتح شديقه واسعاً- الأمر الذي أخفى عليه مظهر شره غريب وكأنه كان يريد ابتلاع كل الهواء وكل اليابسة وكل الناس الذين قدماه" (16/134).

وعندما يتحدث مارلو، بعنذ، يبقى صوته ثابتاً في نفس ذلك الوقت البذي تضمحل فيه مشاهدة مستمعيه له. إن ذلك النوع من الاضمحلال مألوف جداً إلى الحد الذي جعل الهدف الذي رسمه كونراد لنفسه، كما جاء على ذكره في مقدمة الرواية عام 1896، بشكل تحدياً خاصاً وذلك لأنه المقصود بمسيرة الكلمات المسرودة لم يكن مجرد التحرك في اتجاه معاكس لاتجاه الرؤية وحسب، بل وتمديد أمد الصمت "للظلمة محال اختراقها"، على الرغم من إصرار الكلمات على وجودها على الصفحة أو بين المتحدث والمستمع.

ولربما من المفيد أن أرسم مخططاً لبعض ما قلته أعلاه. إن أصل الروايات يكمن في حضور الناس حضوراً سمعياً وvisuياً. وينطبق هذا القول في العادة على حالة كونراد سواء أكان سرد الروايات بصيغة المتكلم أم لا. والجدير بالذكر أن موضوعها وهمي أو غامض أو مبهم: أي كل شيء لا تسهل رؤيته في الطبيعة. وهكذا فإن كثيراً جداً منها على الأقل يمكن التحقق منه بمجرد قص القصة، وذلك لأن ما تكشفه القصة عادة هو الخطوط الكفافية للديقصة المحيطة بهذا الغموض. وفي معظم الوقت يكون الغموض، بصرف النظر حتى عن الروعة الظاهرية المتكئة (كما هي عليه الحال بالنسبة لنوسترومو أو جيم أو المعاون الأسود)، مقصد خجل سري. ولكن من المفارقات العجيبة أن يكون السر عريضة، بمنتهى البساطة، للاقتضاح بشكل مغلوط - الأمر الذي يجعل طرائق السرد المحترسة المعروفة لدى كونزاد تقدم على محاولة إحباطه. فالراوي النبيه هو دائماً راو يحول دون ورود النوع المغلوط من التأويل، كما أن سرده يفترض بكل إصدار رواج نسخة منافسة. إن كل رواية "نوسترومو"، على سبيل المثال، مبنية على توارخ متنافسة عن (كوستاغونا) حيث أن كلاً منها يزعم بأنه سجل أكثر دقة من غيره عن الأحداث الخطيرة، وينتقد بشكل ضمني النسخ الأخرى.

إن بإمكاننا أن نتصور روايات كونزاد بشكل تجريدي وكأنها تبادل المواضيع بين الحضور والغائب في اللغة. فحضور الكلمات المنطوقة في الوقت المناسب يخلف وطأة نسختها المكتوبة، إن لم يعمل على تغييبها نهائياً، إذ إن ثمة متكلم يتوالى السرد بصوته في الوقت الذي يطغى صوته على حقيقة غيابه عن مستمعيه إبان كلامه (أو حقيقة عدم مشاهدتهم له). إن هدف كونزاد هو أن يجعلنا نرى أو أن نتخلى بدلاً من ذلك غياب الأشياء كلها عدا الكلمات، وذلك كي نتجنب من الدخول إلى حيز من الرؤية خلف الكلمات. ترى ما هو ذلك الحيز؟ إنه عالم من عوالم المصادفة الميسورة بين النية والكلمة والعمل، وعالم بالإمكان دفن متقال ذرة من أية واقعة فيه، كما عبّر عن ذلك لوردجيم. وهناك ثلاث الصدوع القائمة في ألفة الإنسان مع نفسه أو في ذاته المبهمة، ويضيق الفراغ الفاصل بين الطموح والفاعلية. فعملية استرجاع ماضي الزمان وإمعان النظر في أحداثه تستهدف تقويم الاعوجاجات والقضاء على التباينات، لا بل والأجدي أن نقول، من منطلق أعرق، أن نية للكاتب على الرغبة في قول شيء واضح جداً تتعرض للتوافق تماماً مع رؤية القارئ، إذ إن الكلمات للصيقة بالصفحة تصبح، من خلال جهود كاتب منزول، ملكاً مشاعاً للقارئ الذي ينفذ

بصره خلف الكلمات إلى النية البصرية للكاتب، الأمر الذي يكون بمثابة السرد المكتوب عينه.

فبالنسبة لكونراد كان المعنى الذي تولده الكتابة نوعاً من للخط الكفافي البصري الذي لا تستطيع اللغة الاقتراب منه إلا من الخارج ومن مسافة تبدو ثابتة على الدوام. ولربما أن بوسعنا أن نعزو هذا التقيد الصارم على الكلمات إلى إيمان كونراد بمعمو الشيء للمنظور على ما عداه، وإلى شكه العميق الجذور بقدرة اللغة المكتوبة على تقليد ما تراه العين.

فاستخدامه لأمثال هذه الأحابيل القصصية، وما هي بالأساس إلا أحابيل استرجاعية واستقصائية كالاستعلام في رواية "لورنجيم" والتقرير التاريخي في "لوسنرومو" والتتقيب المنهجي في "قلب الظلمة" والترجمة في "تحت عيون غريبة" والاستقصاء الهزلي في رواية "العميل السري"، يكشف عنه بأنه يوظف اللغة وكأن المقصود بهذه الأحابيل حدوث الرؤية الفعلية لكي تنتفي، من ثم، ضرورة وجود اللغة. ولكن الجدير بالذكر أن هذه الأحابيل أنفسها متعددة على التسليم جداً أن هناك مكاناً مركزياً، أي "قلب تلك الظلمة" التي قد توجد في مكان ما في صميم أفريقيا، أو في صميم أمريكا أو في صميم لندن، أي ذلك المكان الذي يحتل مركز الصدارة بكل جدارة بغية تفهم عمل من أعمال الماضي الذي يتسم بمواصلته بث إشعاع المغزى من ذلك المكان إلى أمكنة أخرى وفيه أزمنة لاحقة.

ولئن أمعنا النظر في قصص كونراد من منطلقات كهذه لاعتدنا الدهول من الإصرار الكبير الذي بصره مجمل مركب الأفكار المقرون "بالمركز" (كالاقترب من المركز، والإشعاعات من المركز) على مواصلة الظهور في عمله كضربة لازب، ولا سيما إن تذكرنا أن كونراد لا يتركنا ننسى أن الرواية المكتوبة تدون الحكاية المسروقة التي تستقطب الانتباه إلى نفسها هي وكلها سيرة للاقتراب من المركز رويداً رويداً. وهكذا ففي رواية "قلب الظلمة" يقوم مارلو برحلته باتجاه مختلف المراكز التجارية الموجودة في الداخل وهو يفترض بداهة أن كيرتز هو ضالته المنشودة. والوصف الذي يتناول كيرتز يقول عنه بأنه في (المركز الداخلي) علاوة على أنه مدار أحداث كثيرة. فبالوصول إليه كان مارلو يأمل بأن يضع حداً لكل الإشعاعات التي سمعها عنه وأن يرى أخيراً نفسه، ويصمت، ما هي بالضبط نوعية كيرتزوما هو عمله. ومع ذلك فليس على القارئ وعلى مارلو إلا أن يكتبها، معظم الوقت، بأقل الكلمات بدلاً من اعتمادها

نهائياً في الوقت الذي يتحقق فيه بلوغ المركز. فمن هنا تتأتى القوة الغريبة لتعبير لدى كونراد من أمثال "الرعب" أو "المصالح المادية" على الرغم من أنها مقتضبة وصداها دائب التكرار: فهذه التعبيرات تحمل عمل النقطة الساكنة، أي المركز اللفظي الذي يفسره السرد والذي يعود انتباهنا إليه مراراً وتكراراً. ولئن رأيت الشيء الذي تعلن عنه لاستغنيت على الأرجح عن الكلمات، ولئن عثرت على مرادفها المنظور لتسنى لك ذلك الحضور المطلق الذي عمل النظام اللغوي المزدوج على تغييبه في السرد.

وهكذا لم يكن بلا أي طائل أول سرد مسهب لكونراد في رواية "حماقة الماير" حول بناء يدعى "بالحماقة" كان مصمماً لاختزان الذهب المستخرج من الداخل، بيد أن الذهب ما رؤي قط، ما استخرج قط، بل دار الحديث عنه وحسب.

إن ذلك التزام بين انطماس الكلمات وبين حضور المعنى حضوراً بصرياً دون وساطة صار ولا بد تزامناً لا عقلانياً جداً وقت صدور رواية "العمل السري" (1907)، أي بعد اثنتي عشر عاماً على ظهور رواية الماير بحيث أن استخدام كونراد لفاعلية مألوفة مشوشة لدى صبي كي تمثل التزامن لهو، على ما أظن، تعليق ذاتي إلى حد كبير.

لقد كان ستيفي يجلس جلسة مريحة وهادئة إلى طاولة من خشب الصنوبر، وهو يرسم دوائر ودوائر، دوائر لا تحصى ولا تعد، دوائر متحدة المركز، مختلفة المركز، دوار للألاء من الدوائر من تلك التي كانت توحى، جراء فيض من أقواسها المتشابكة الكرامة واتساق شكلها وتشوش خطوطها المتقاطعة، بتصوير فوضى كونية، كرمز لفن مجنون يحاول تصور المستحيل، ما أدار الفنان رأسه قط، وفي استغراق روحه كلها بتلك المهمة كان ظهره يرتعش، في حين أن عنقه النحيل، المغروس في حفرة عميقة في قاعدة جمجمته، بدا على وشك الانفصام. (45-46/12).

إن ما يفعله السيد فيرلوك لا يتعدى "الكشف عن ستيفي البريء" حين يفتح باب المطبخ، لأن الفن الانفصامي لدى ستيفي يتقصد السامع وليس له أي ذكر. وهو مجرد استغراق كثيف متواصل في عمل مكرور معناه لا يتبدل. فاخترار كونراد لكلمة "مهمة" هنا كان على الأرجح اقتباساً لا إرادياً من (مقدمة عام 1896)، وكان ذلك الاقتباس الذي كان يعتمد على خطورته الأخلاقية في معظم

الأحيان. وإن طبيعة فن ستيفي، تلك الطبيعة المشوشة والمتسقة والمكسورة والمنعزلة، تماثل الوصف الذي وصف به كونراد الكتابة: "جسيم حين نتوجب عليك الكتابة، الكتابة، الكتابة"، مثلها بذلك مثل تلك الدوائر المتحدة المركز والمختلفة المركز التي توحى بتفاعل المتناقضات وتبادل المواضع فيما بين الحضور والغياب في اللغة. وإن أكثر ما يلفت الأنظار يكمن في صمت المشهد بأسره وسريته العامة. فهل بمقدورنا أن نقول أن ستيفي كان ضحية اختلاس النظر أو استراق السمع؟ وذلك لأن من الصعب في حقيقة الأمر أن يعرف المرء ما إن كان "الخير الذي أطلقه السيد فيرلوك استكثارا للمفاجأة" يعني أي شيء غير الإطلاع ليس إلا. فالدوائر لا تتكلم بل وتبني فقط عن تصورات المستحيل (ومن خلال رمزية واهية جدا)، وهي تطوق الفراغ حتى حين تبدو بأنها تستثنيه جزئيا. وعلاوة على ذلك فإن دوائر ستيفي رهينة الصفحة ولكنها تقيد الرسام بغضاء أبيض فارغ ولا وجود لها في أي مكان آخر. وإنني أرجح تماما أن كونراد كان يتخيل ستيفي بأنه ذلك الكاتب الذي يقف على شفير الهاوية "in extremis" والذي يتوجب عليه، كون النظرة إليه نظرة معنوية تافهة، التقيد الصارم بأحد قطبين اثنين: إما أن يخرش على الصفحة إلى أبد الأبد، أو أن يتمزق إربا إربا دون هوية بشرية. ومن الجدير بالذكر أن هنالك أمثلة سابقة، مؤثرة ولو أنها تقريبية، لكل من ستيفي والثلاثي فيرلوك في قصة "المعتهون" التي هي عبارة عن قصة قصيرة كان استكمالها في عام 1896.

فالقصة تبدأ تماما تقريبا نفس بداية قصة "أمي فوستر" (1901) التي تعالج أيضا وضع شخصية مختلة عقليا ويبدو عليها الجنون، والتي يرى فيها الراوي البقايا الباقية لقصة قديمة أثناء زيارته لمكان جديد بالنسبة إليه. وإن القصة - "أمامي على الأقل حكاية مريضة وبسيطة" - قصة فلاحين اثنين ينجبان بسلا أي حس بالمسؤولية أربعة أطفال بلهاء. فالتشوش العقلي والغضب اللذان يحلان بالزوجة يدفعان بها إلى قتل زوجها، وبعدئذ تقتل نفسها بالقفز من جرف صخري إلى البحر، حيث ثمة شاهد على الانتحار يسمع "صرخة وحيدة عالية طلبا للنجدة ترتفع إلى الأعلى.... وتحلق في أعالي السماء الجامدة" (7/84).

وفي مرحلة تالية يعتمد معلم اللغة، في رواية "تحت عيون غريبة"، إلى مزيد من التعليق على محاولة تجاوز اللغة بالرواية. ولكن هذه "الحماقة" الآن لها مغزى سياسي أيضا، على الرغم من صياغة المعلم لها بعبارات كلامية. فهو يقول: "إن ذلك النزوع للارتقاء بكل مشكلة من مستوى الشيء المعرض للإدراك بواسطة

تعبير ملغز، لأمر روسي بحث" (22/104). وفي كل مكان يعلق المعلم على الكيفية التي تكون عليها الحال وقت الإصغاء إلى الروس وهم يتحدثون: "إن أدق أقوالها (أقوال ناتاليا هالدين) كانت تبدو دائما لي ذات استطلاعات مبهمة في طريقها إلى الاختفاء في مكان ما خارج متناولي" (22/118). فلفعل العمل الملغز والمدرّك الحسي لوصف اللغة المستعملة لاستعمال فعلي متطرف لأفعال على اتساق مطلق مع الممارسة المألوفة لدى كوراد. "فالارتقاء" يوحى "برفع" مقدمة عام 1896، بيد أنه هنا مقرون "بالتعبير الملغز" الأزدرائي الذي هو بمثابة وسيلة غير جذيرة بالاعتماد عليها في أحسن الأحوال. إن النتيجة الخالصة لهذا النوع من الإخبار، مهما بلغت دقة صياغته، هي تمديد المعنى إلى مسافة بعيدة جدا عن الكلمات إلى الحد الذي يتلاشى فيه المعنى نهائيا. وإن ما يجتره المعلم المعجوز على الدوام هو أن الميل الذي تميله اللغة الروسية نحو التعبير الملغز لنوع من الخلل الأنطولوجي الموجود إلى درجة أقل بكثير في اللغات الغربية. إن رازوموف يشعر بهذا الخلل شعورا مستيريا حين يلقى هالدين بنفسه تحت رحمة التلميذ المسكين. فالنظام مقرون بدراسة اللغة واستخدامها بشكل حاذق (إذ إن كلا من المعلم ورازوموف تلميذان من تلاميذ اللغة)، في حين أن التشوش والتسامي، فضلا عن نوع من أنواع الجمالية السياسية، مقرون كله بالرغبة الثورية لدى هالدين في أن يرى ويغير ويعتق وعلى نحو مباشر جدا.

وفي الوقت الذي عادت فيه قصة "الفرصة" (1913) على كوراد بشهرة غير متوقعة كان قد حزم أمره على أنه في خاتمة المطاف كاتب إنكليزي وليس، كما زعم بعض النقاد، كاتباً فرنسياً ناشلاً أوسلافياً متخفياً. ففي المقدمة الثانية التي جاءت بعد زمن طويل (1919) لـ "سجل شخصي" كتب هذا الوصف "الروسي" للمذهل لاستخدامه اللغة الإنكليزية. فهانذا أكتبه كاملاً نظراً لمعانيته الجياشة وتصميمه الأكيد لا للإطناب بالمنطق أكثر من اللزوم:

إن حقيقة الأمر تكمن في أن قدرتي على الكتابة بالإنكليزية لأمر طبيعي جداً شأنه شأن أية كفاءة أخرى ولدت ربما معي. وإن لدي إحساساً طاعياً وضريباً بأنها كانت تشكل على الدوام جانباً كامناً من جوانب نفسي. فالإنكليزية لم تكن بالنسبة لي خياراً أو تبنياً.

وإن أدنى فكرة عن الاختيار لم تخطر على بالي البتة. وأما فيما يتعلق بالتبني - حسناً، أجل، كان هنالك تبني، بيد أنني أنا هو الذي كان موضوع التبني من قبل عبقرية اللغة، الأمر الذي جعلني أخطئ

مباشرة طور التلغم بمجرد أن جعلتني ملكية خاصة بها تماما حيث
أنني أعتقد فعلا أن تعابيرها الاصطلاحية نفسها كان لها عمل مباشر
على فطرتي وعلى تشذيب شخصيتي التي كانت وقتها هزاهزة.

وحين يعرف شخص مثلي أن الأمر كان اكتشافا ولم يكن
وراثيا، بحيث أن نفس دونية الحق الشرعي تدل على أسبقية
الاستعداد الطبيعي على ما عداه، فإن ذلك الاعتراف يضع صاحبه
تحت وطأة التزام أبدي في أن يبقى جنيرا بثروته العظيمة..... فكل
ما أستطيع المطالبة به، بعد كل تلك السنوات من الجهود الحثيثة وبعد
كل ما تكس في قلبي من كروب شكوكها ونفائصها وحبوبها، هو
الحق في تصديقي حين أقول بأنني لو لم أكتب بالإنكليزية لما كنت
كتبت البتة (7-6/8).

وحتى لو لم يكن هذا التعامل مع المشكلة بالتعامل الأمثل، فإن المرء
يستطيع أن يستخلص من هذه الفقرة فكرة أولية على الأقل عن مقدار تعقيد هذه
المشكلات ومدى اقترابها من المستحيل [إن استهلال هذه الكلمة بحرف كبير من
صلح كونراد] بالنسبة إليه وهو يعن النظر في بذل اللغة وتلقيها وإدراكها حسيا.
إن رسائل كونراد تصوره بأنه في عراك دائم مع اللغة، فرواياته تخلق على
الدوام كساح مسرحيا على كيفية حدوث قصة مع إنسان غيره، ولما هو فلان أن
تروى إليه أو، إن لم يكن بطل القصة، فإنه يكاد مرارتها على شاكلة "جيم" في
الوقت الذي ينطوي فيه أساسها المنطقي تحت عنوان التوهم. "إن للتوهم قد
تشبه بتلابيب جيم واختصه لنفسه - وذلك كان القسط الحقيقي من القصة، الأمر
الذي كان لولا ذلك خطأ برمته". ولذلك كانت اللغة المكتوبة بالأساس عملا من
أعمال التدوين الاستكاري السلبي. لقد طرح كونراد، ككاتب، كتابته مستورة
منهجيا بظل الصوت المتحدث، الماضي والرؤية والوضوح الأمن. فبما لكم
كشوف هذه الأنة في رسالة بتاريخ 4 كانون الثاني عام 1900 إلى (كانينغهام
غراهام) إذ يقول فيها: "ولكن المصاعب تبدو لي وكأنها على وشك أن تطبق
علي، وأنصور مسيرتها فيما بيني وبين نفسي كزحف لا سبيل لمقاومته لسرب
من الصراصير. فبما لهول المصير حين يكون المرء ضحية مثل هذا النهش
المشين". (3)

لقد كان كونراد يخالي في تقدير قيمة اللغة على ما يبدو، أو يخالي في تقدير
سلطتها عليه على الأقل. وأنا لا أعني بهذا القول إصدار حكم ضده باعتبار أن

العناية الفائقة التي أولاما للطريقة التي روى بها رواياته تتبثق من صميم تلك المغالاة. فرواية "قلب الظلمة" مثلا عبارة عن بنيان مركب يشتمل على نصف دزينة من "اللغات" فيه، ولكل واحدة منها ميدان خبرتها الخاص بصي وزمانها ومركز وعيها، ولذلك فالقول بأن كونراد كتب بالإنكليزية يعني بالفعل القول أن كونراد يجري تمييزات خيالية خارقة في قلب اللغة الإنكليزية، وتميزات ما خطر على باب أي كاتب قبله أنها ضرورية، وتميزات كانت بمثابة "إساراه المادي" بالمصطلح اللغوية لقصة كانت دائما خارج إطاره وبعدة عنه. فهذه التميزات كانت الحصن الذي تحصن فيه كونراد ليندفع عن نفسه لتقاض اللغة عليه: إذ من خلال إعادة ترتيب اللغة وإعادة تشيئتها، ومن ثم إعادة تركيبها في أصوات، تمكن من تنظيم عمله وتنفيذه ككاتب. وإن تعدد العناصر الروائية الأساسية يصبح بالإمكان عندئذ تصويره وكأنه يطوق موضوعا بطرائق عديدة شتى. وأما النتيجة الخالصة في خاتمة المطاف فتكون، كما يقول مالارميه في "أزمة الشعر" (Crise de vers)، الإقرار "بمبادأة الكلمات نظرا لصراخها بأعلى الصوت بعدم المساواة للحركة فيما بينها" (4). بيد أن ما يتبقى من الكلمات هو ذلك الأثر الحرون من هوية الكاتب باعتباره أثرا عسير الانقياد للغة. وإن ذلك الأثر المستثنى هو، بتلك السخرية العجيبة التي تروق لكاتب يتمناك أن ترى بأم العين، الشخص المنقوش الفعلي نفسه، أي الكاتب، ومع ذلك فكونراد يتظلم أن الكاتب كان عنصرًا ثانويًا. وهكذا فإننا نلاحظ مرة أخرى، كيف أن الأصوات التي تؤدي إلى الرؤية تطمس ما كان كونراد قد دعاه "بالمامل بالثر" الذي يجب على اختفائه، كما يقول مالارميه، أن يشر الأعمال الكاملة النقية "l'oeuvre pur". ولكن هذا الشيء لا يحدث، على نقض كل من مالارميه وفلوبير، في حالة كونراد.

إن والتر بينيامين، تعليقًا منه على سرد الحكايات بلسان ليسكوف، يسوق الدليل على أن نجاح الفن الروائي كان يعتمد تقليديًا على إحساس بوجود الصلة بين متكلم ومستمع وعلى الرغبة في توصيل شيء مفيد. وذاتك الشرطان متواكلمان بعضهما على بعض. فالمعلومة لا تكون مفيدة إلا لأن مسن للممكن وضعها موضع الاستعمال من قبل الآخرين ومجموعة لتقيم نفسها، مع العلم أن أية مجموعة قيم لا يمكن تخليدها إلا من خلال اعتناقها من قبل أكثر من فرد واحد. وإن القول بأن هذا لم يعد صحيحًا في الأزمنة الحديثة لقول يمثل حسبها

يرى بينيامين:

علاقة ملازمة من علاقات القوى الدنيوية المنتجة للتاريخ، ألا وهي تلك العلاقة التي عملت على إزاحة الرواية من ميدان الكلام الحي والتي تعمل حالياً في الوقت نفسه على تيسير رؤية جمال جديد في الشيء المسائر على طريق الزوال..... إن راوي الحكاية يأخذ ما يرويه من الخبرة- من خبرته هو أو من الخبرة المنقولة إليه على ألسنة الآخرين، ليعمد من ثم إلى تحويلها إلى خبرة لدى أولئك الناس المستمعين لحكايته، وهكذا يكون الروائي قد عزل نفسه. فمُنشأ الرواية هو الفرد المعزول الذي لن يكون بوسعه بعدئذ أن يعبر عن نفسه بضرب الأمثلة عن أهم هواجسه، باعتبار أنه هو نفسه ليس موضع المشورة، وليس بوسعه استشارة الآخرين. ولذلك فكتابة رواية ما تعني نقل الشيء اللامتكافئ إلى أقصى درجات التطرف في تصوير الحياة البشرية(5).

فالتاريخ الشخصي لكونراد جعل منه إنساناً حساساً جداً حيال المنزلة المختلفة التي تحتلها المعلومة في خضم الحياة من ناحية أولى، وفي الحياة الكتابية من ناحية ثانية، إذ في الحالة الأولى تلعب الجماعة العاملة وإحساسها المشترك بما هو مفيد دوراً جوهرياً فيما يتعلق بإنجاز المهمة الشاقة، في حين أن العزلة وشكوكها تطغى، في الحالة الثانية، على كل شيء. وهكذا فإن كونراد كان يتحلى بذلك الامتياز الملتبس المتمثل بمشاهدته، ضمن حياته الخاصة المزدوجة، بذلك التحول من قص الحكاية كشيء مفيد وفن جماعي إلى كتابة الرواية كفن منعزل ومن مدركات الحواس.

ترى ماذا يستتبع تحديداً ذلك التحول؟ فأولاً وقبل أي شيء آخر، ونظراً لأن منزلة المعلومة اكتسبت طابع المعضلة، صارت وسيلة توصيل المعلومة تحظى بشهرة أكثر من السابق. وثانياً صار على المتحدث أن ينوع كلماته ولهجته بما يكفي لتعويض عن شكوكه بفائدة الشيء الذي يقوله. فمراراً وتكراراً عبر كل من هنري جيمز وأوسكار وايلد، وهما من معاصري كونراد، عن هذا الصنف من التثويج بأنه خلق التشويق، إذ إن التشويق في مثل كهذا يعتمد اعتماداً محكماً على ارتياب (أو حتى على جهل) بالشيء المفيد عملياً. فالبراعة الفنية الفائقة التي تبدو على إدارة كونراد لحكايته، وهي الشيء الذي بلغ ذروته في رواية "المصادفة"، لأمر ينطوي دائماً على أهمية توازي أهمية أية معلومة تأتي بها

الحكاية- لا بل وإنما في العادة أكثر تشويقاً وأهمية أيضاً. وإن بمقدور الموء أن يقول هذا الشيء دون أن يكون في نيته التقليل بشكل من الأشكال من شأن المعلومات البحرية الواردة في روايات كونراد ولا من شأن عبقليتها بين قرائه. وثالثاً لم تعد للحكاية تفترض وجود مستمعين وحسب، لا بل وصارت تكسوهم كسواء مسرحياً أيضاً إلى الحد الذي يجعل حتى للكاتب نفسه يظهر بمظهر المشارك أغلب الأحيان في الحكاية كمن يستمع أو كمن، وعلى نحو أنق في حالة كونراد، يتمرل سربله المسرحي ويتلقى الانطباعات. ورابعاً: صارت الرواية موضع للتلاوة، أي شيئاً في قلب سيرة فعلية كي تكون موضع السرد أكثر مما هي معلومة مفيدة. إن استخلاص المعلومة من السرد الروائي، عند كونراد، علوة على حقيقة كون لغته تأخذ في العادة شكل للكلام المنقول، ما هما إلا إشارتان إلى أن ما يقال يجب ألا يكون بالتحديد شيئاً هاماً أو واضحاً أهمية أو وضوح من يقوله ولماذا وكيف.

وإني لأعتقد أن هذا التحول الأخير يجب اعتباره مظهراً من مظاهر انعدام الإيمان انعداماً تاماً في القوى الإيحائية للغة كما أسلفت القول. فذات مرة كان من الممكن للكاتب أن يفقد مثل هذا الإيمان وأن يحافظ في الوقت نفسه على اعتقاده بسمو الشيء المنظور. ولذلك فإن الكتابة لا تستطيع تمثيل الشيء المنظور، ولكنها تستطيع أن تصبو إليه وأن تتحرك باتجاهه، بطريقة من طرق المخاطبة، دون أن تحرز عملياً الوضوح الصريح لشيء بين أمام ناظري المرء، ولقد درس فوكو هذا التناقض الواضح في كتابه المعنون بـ"الكلمات والأشياء" إذ عامله معاملة طور تاريخي محدد متجسد بأشكال شتى في عمل دي ساد وما لا رمية ونيقشه: وإن روايات كونراد لتطرح عنه أمثلة توضيحية غنية على وجه الخصوص. فضمن منظور شامل لذلك النوع الذي يرسمه فوكو يمكننا أن ندرك الحاجة الماسة التي جعلت كونراد يقرر توطيد أركان السرد، بناء على نظرية المعرفة، في اللطق- ككلام منقول أو ملفوظ خلال تلك الفترات المصبوغة بصيغة مسرحية كمؤلف مرسوم- لا في للعمل أو الجماعة أو المعلومة.

فمنابع الألفاظ المسروقة عند كونراد هي ما سوف أدعو به بالرغبة في التحدث والحاجة لربط قول مخصص بقول آخرى. وإن ما يجعل من أية شخصية من شخص كونراد كائناً بأم عونه يتأتى من شيء في حوزتها، أو في حوزته، ويستدعي الإخبار عنه. ولكن في أغلب الأحيان هنالك سر أثوم، مع

العلم أن الشخصية في بعض الأوقات هي ذلك الإنسان الذي يتحدث عنه الآخرون حديث للمهمومين، كما أنها في أوقات أخرى ذلك للرجل اللسكيت الذي، من أمثال جيمز ويت أو تشارلز غولد أو مالك وير أو أكسيل هيسست، تنقضي حياته كلها وهي تخاطب الآخرين بطريقة نمونجية. وهكذا فإن القصص كونراد تدور حول تلك الشخصيات المطروحة ضمن سياق القصة والمأخوذة بعين الاعتبار. ولكن الديمومة الداخلية لكل قصة تنبثق عن الإدراك الذاتي للمتحدث بأنه ذلك الإنسان الذي، كما قلت أنفاً، يدلي بقول يعارض أحوالاً متضاربة أو تكيفية لبعضها بعضاً، أو بقول يقف ضمن تلك الأقوال. وبمعنى من المعاني فإن كل قول مسرود عن كونراد يفند القول الآخر: فالكتابة التي كذبها مارلو على خطيبة كيرتز لمثال من أشهر الأمثلة على شذويع عادة ما على نطاق كبير. وأما ذلك الإبحار العظيم الذي يخرج به نومسترومو من سولاكو فما هو إلا موضوع تقارير الشتاء العاطر على ذلك من قبل ميتشيل، بيد أن هذه التقارير تستوجب الحكم بأنها لا تعدو بضعة تقارير من تلك التي تتعامل مع "قدرة حمولة السفينة" على أنها المنفذ لسولاكو. وفضلاً عن ذلك فملاحظات ديكود أيضاً تشخص مؤلف الساخر من رومانسية غولد، وعلى تناقض مقصود معها. وإن كلا من أيلانوس وإميليا وجورجيو وفويلا وسوتيللو - يدرك أحداً ويدلي بتقارير عليها بطريقة تتوجه سرا" أو علانية نحو معقولات أخرى. وليس هنالك من مكان أكثر من رواية "المصادفة" حيث يتمكن فيه القارئ من رؤية كونراد وهو يخلق التوتر والتصارع، ومن ثم المسيح الروائي الديناميكي، من صميم قول متضارب مع أقوال أخرى، على الرغم من التزامه بها بشكل لا مناص منه.

إن رواية "لورد جيم" لإحدى أوائل روايات كونراد المطولة التي تجعل من المعرفة والمعقول والرؤية أموراً من مهمات النطق. فالرواية تنطلق بفعل من أفعال الخيار العقلاني الذي يوجه عيني مارلو صوب جيم أثناء الاستعلاء. وبعد فترة "من التحدث اللانهائي مع نفسه" وفي وقت يكف فيه الكلام عن أن يكون مفيداً له" يقابل جيم في النهاية رجلاً يعمل حضوره على حطحة عند السنة "الرجال ذوي الكلف البسيط، وذوي الكلف الشديد، وذوي الكلف الخبيء" الوبائي". فمارلو لم يصحح السمع وحسب بل وكان "راضياً في تذكر جيم بقضيه وقضيضه وبالتفاصيل وبشكل مسموع". ويلفعل كان لدى جيم "أسرار هامة" يود الاعتراف بها، ولكن نزوع مارلو للإخبار والتذكر أمر مهم أيضاً أهمية

* capataxe de cargadoes - المترجم.

الاعتراف بالنسبة للكتاب". فمنذ أول كلمة [من حكايته] يصبح جسد مارلو سلكتنا وهو مرتاح في المقعد وكأنه روحه شقت طريقها رجوعا إلى ربح طويل من ماضي الزمان وطفقت تتحدث عبر شفثيه من الماضي" (21/33). وإن المسلحة التي يبيدها مارلو حيل جيم مغروسة جذورها في نفس تلك الفزعة نحو التصور الرومانسي الذي يجعل جيم يفضل، وإلى حد التعقيد، للرحلات البحرية الجسورة الوهمية على الرحلات الفعلية. فلا رجل من هذين الرجلين، سواء منهما السلمع أو الراوي، يقيم في عالم الوقائع بشكل فعلي. وأولاهيم جيم على وجهه ومن ثم مارلو بغية "إدراك للمناع على التصور"، الأمر الذي يشكل معنى ملحاحا جدا وساميا في الوقت نفسه إلى الحد الذي يقتضي فيه ضمنا "قيام معركة خطيرة وجليلة حول جوهر الحياة الحقيقي". وفي خاتمة المطاف يبين كونراد أن جيم لا يتحدث إلى مارلو بل أمامه وحسب.

إن ما يبدو للوهلة الأولى وكأنه توافق في الآراء يتحول إلى زمرة من الخطوط المتوازية. وعلاوة على ذلك فإن مارلو يقول صراحة فيما بعد أن جيم ما وجد (لا من أجله، وكأنه يريد أن يقول أن اعتراف جيم أمام مارلو ينطوي على أهمية أكبر من الأهمية التي ينطوي عليها ذلك الشيء الذي اعترف به جيم (مع العلم أن كلا من مارلو وجيم يدوان على مقدار متساو من التشوش بهذا الشكل أو ذاك). وأما جيم فإنه لا يوجد فعلا لسامعه إلا جراء تلك المأثرة، لإجراء مغامراته البطولية بعد ذواتها ومن تلقاء نفسها وحسب. ولقد علقت أنا أنفا على ممارسة كونراد، الأمر الذي يتجلى فيما يقوله مارلو عن الظهور الملغز الذي ظهره جيم وعن توفانه للتحدث، أي عن تبديل المواضيع بين المنظور والملفوظ: بما مفاده أن الطريقة التي تبين فيها الحكاية كيف أن "لتوهم قد استأثر بجيم واختصه لنفسه" لقول ينبثق للتو عن هذه الممارسة. فالتوفان الذي تتولاه نفس جيم للإكدام على مغامرة محفوفة بالأخطار المميتة، مثله مثل السرد السذي يسرده مارلو ومثل الإصغاء الذي نصفيه للحكاية، لا يتفق وأي مخطط هين يكفل الإتيان بالإخبار ويضمن للتقدم المباشر المطرد من المطمح، مثلا، إلى الإنجاز، وإنما يتطابق مع نزوة نظرية ذلت قسط أوفى من التجريد. فالنزوة لا تستطيع أن تجد لها أية صياغة في مجريات الأحداث، ولا أية انطباعة ذهنية، إلا في ذلك العنوان الغامض -التوهم- لنقل البحث للدوب القلق الذي يبحثه جيم، إن مقتضيات النزوة، باعتبارها محشورة في ديمومة الكلام المنقول أو المنطوق، ما هي نسبيا أيضا إلا أشياء أثرية كالنموذج والإيقاع والعبارة والميقاق.

ولكن من حقنا أن نطرح السؤال التالي: ما هو الضغط الذي يتعرض له جيم والذي يجعله يفضل الموت على الحياة، والذي يحث مارلو وكونراد على معاش "خبرات غير حاسمة" من تلك التي توحى للقارئ بشيء أقل مما أي قارئ على استعداد أن يتوقع؟ وفي كل الحالات يكون العامل الطاعني لا النشاط السردى بل رغبة قذرية لمشاهدة النفس مشاهدة سلبية على أنها شيء موضوع التحدث ومحط التأمل ومثار الإرباك ومكن العجب للعجب، فهي المنطوق. ويعني هذا أن جيم ومارلو وكونراد، بعد التسليم بداهة في كل مكان أن المسره ليس بمقدوره أن يحقق خبرته الحياتية تحقيقاً ناجحاً وليس بمقدوره أن يدرك الخبرة الحياتية لأي إنسان آخر إدراكاً تاماً، متروكون برغبة لتكييف خبرتهم الفردية، كل بطريقة الخاصة، بشكل فعلي وتقريري، وبما أن هذه الخبرة، بشكل لا مفر منه، إما في غابر الأزمان أو مستحيلة تقريبا بالتحديد، فما من انطباعية ذهنية يمكنها اقتناص هذا الشيء وما من جملة يمكنها ذلك أيضاً في خاتمة المطاف.

ومع ذلك فإن المنطوق يصير قولة، وإن لم تكن لإنسان آخر وحسب ففي حضرته على الأقل. فالكلمات تنقل حضور كل من المتكلم والسامع ولكنها لا تنقل لهما مقابلاً بينهما.

إن كل جملة تنق أسفينا أكثر حدة من سابقه بين النية (الرغبة في التحدث) وبين توصيل المرام المطلوب. وأخيرة تكون الرغبة في التحدث، وهي نية كلامية بالتحديد، مضطرة لمجابهة نقص الكلمات، لا بل وغالبها فعلا، للتعبير عن تلك النية. وهكذا ليس من الشطط أن نقول بأن كونراد يخلق، بطريقة معقدة، الكساء المسرحي على التفاوت بين النية الكلامية المفهومة والممكنة قواعدياً ومنهجياً من ناحية أولى، وبين الوصف الكلامي نفسه كطريقة للوجود في عالم اللغة مع مخلوقات بشرية أخرى، من ناحية ثانية. ففي قصة "أمسي فوستر"، وهي أكثر قصصه إثارة للمشاعر، يتجلى هذا التفاوت بتفاصيل بشرية خاصة. هاكم يانكو غورال الذي يعيش، بعد أن قذفت به الأمواج على الشاطئ في إنكلترا، بين ظهرائي ذلك للشعب الذي لا يستطيع التأكد من شخصيته والذي تبقى لغته غريبة على يانكو:

هؤلاء هم الناس الذين كان يدين لهم بالولاء، وثمة وحدة رهبة بدت تقع عليه من السماء الرصاصية لذلك الشتاء الخالي من أشعة الشمس. كل الوجوه كانت حلينة. ما كان بمقدوره أن يكلم أحداً، وما

كان يحضوه الأمل بفهم أي منهم للبتة. لقد كان الواقع وكأن هذه الوجوه وجوه أناس من العالم الآخر - وجوه أناس موتى كما اعتاد أن يقول لي بعد مضي بضعة سنين. وأقسم بشرفي أنني أتعجب بأنه لم يكن. ما كان لي عرف في أي مكان كان. لقد كان في مكان قصي جدا عن جباله - في مكان يطفو على الماء. هل هذه أمريكا؟ كان يتساءل فيما بينه وبين نفسه.... حتى الحقائق كانت مختلفة، وكذلك الأشجار. كل الأشجار (إلا ثلاث صنوبرات نورويجية كانت تنصب على مرجة صغيرة أمام بيت موانر، وهذه الصنوبرات ذكرته ببلده. لقد ضبطوه ذات مرة، بعد الغسق، وهو يسند جبينه على جذع إحدى تلك الأشجار، ويشرق بالدمع ويحدث نفسه. تلك الأشجار كانت وقتها بمثابة الأخوة له، كما أكد. كل شيء آخر كان غريبا عنه.... يا للمرات العديدة التي سمعت بها صوته العالي من خلف نجد أحد مراعي الأغنام، وقد كان صوتا بهيجا متألقا كصوت القبرة، خير أنه كان صوتا بشريا تخالطه نغمة حزينة، فوق تلك الحقول التي كانت لا تسمع إلا تغريد الطيور. أما أنا فقد كنت أصاب بالذهول. يا للعجب! لقد كانت إنسانا مختلفا، بروئ القلب مغصا بالنوايا الطيبة - الشيء الذي ما كان يريد أي إنسان. فهذا المظوق المطروح على الشاطئ كان كإنسان مزروع في كوكب آخر، وكان مفصولا عن ماضيه بمسافة شاسعة وعن المستقبل بجهل مطلق. إن منطقته الاتعالي السريع عاد بصدمة إيجابية على أولئك الناس كلهم (128-129-20/132).

إن الفهم المفصل المضني لهذا المازق من لدن كورنراد هو ما يجعل من خيار المشاهدة هذه وهي طريقته في سرد الروايات، شيئا أكثر إلحاحا بكثير من أي خيار جمالي مريح. وإن من الواضح أنه كان يعتقد أن تصور مشهد تصورا تاما بين متحدث وسماع مراقب، هو الذي يستطيع، وحده دون سواه، أن يجلو - على نحو دائم ومباشر، وكرار لأنه يحدث في قصة إثر أخرى - ذلك الانفصال الأساسي المطلق الذي دافع عنه كورنراد ككاتب: ألا وهو ذلك الصدع القائم بين طاقة في نزوة النضج للتعبير الكامل، مع أنها بالنسبة للناس الآخرين طاقة كامنة أو مقصودة وحسب، وبين تواصل بشري لا مفر منه. ليس هنالك أية كلمات للتعبير عن نوعية الأشياء التي كنت أريد قولها (الورديجيم). ومن هنا يتأتى ولع

كونراد بتكرار عبارات مثل "كان واحدا منا" وتكرار ما يذكر القارئ بمقدار فردانية كل فرد وخبراته أيضا. والجدير بالذكر أن النص الذي كان يشتغل فيه كونراد كف بمنتهى البساطة عن كونه وثيقة مكتوبة وتحول، بدلا من ذلك، إلى موزع للكلمات على كلا جانبي الصدع، مع العلم أن هذه الألفاظ لا تجتمع بعضها ببعض إلا من خلال اهتمام القارئ بكل الجانبيين. فمثل هذا الاهتمام الذي يخيّم على كلا الفريقين يلعب دور القنطرة التي توثق الارتباط بين النية الكلامية لدى جيم وبين مكابدة مارلو ونفاذ صبره كشاهد، كما هو عليه الحال في ديمومة ذلك الاهتمام في رواية "لورد جيم" وصموده أمام طولها. وما من ميدان إلا ميدان النية وأحلام اليقظة يمكن أن يكون فيه استكمال المخططات من ذلك النوع الذي يلفقه جيم لنفسه، مع الإشارة إلى أنه الميدان الذي يفتن أبطال كونراد فتنة قاتلة، فضلا عن أن مثل هذا المكان لا يمكن إدراكه إلا إبان السرد المتواصل والمتفاهم الذي يسرده جيم عن مصيره وفشله. فحين يرى مارلو جيم للمرة الأخيرة، حكم هذا المقطع:

حين كان جيم عند طرف الماء رفع صوته قائلا: "قلّ لهم....

.... فأشرت إلى الرجال بأن يكفوا عن التجديف، والتفتت

مذهولا. فلمن يجب أن أقول؟ كانت الشمس نصف الغاربة قبالتها. كان

بمقدوري أن أرى وجهها الأحمر في عينيهِ اللتين كانتا تنظران إلى

نظرة خرساء....." لا... لا تفعل شيئا. قال ذلك، وبإشارة خفيفة بيده

جعل القارب يبحر بعيدا. وأما أنا فما نظرت إلى الشاطئ من جديد إلا

بعد أن تسلقت إلى متن المراكب..... كان متجلببا بالبياض من قمة

رأسه حتى أخصص القدمين، بقي ظاهرا للعيان بكل إصرار وحصن

سواد الليل على قفاه، والبحر عند قدميه، والفرصة متاحة له على

جانبه- ترى أزال محجوبا؟ لا أعلم. فبالنسبة لي بدت تلك القامة

البيضاء في سكون الساحل والبحر وكأنها تقف في صميم لغز هائل.

كان الشفق يلحس سريعا من السماء فوق رأسه، وكانت تلك البقعة

الرملية الصغيرة قد غارت تحت قدميه منذ حين، كما أنه هو نفسه ما

كان ليبدو أكبر من طفل- وبعدئذ لم يعد يبدو أكثر من مجرد بقعة،

بقعة صغيرة بيضاء بدا وكأنها تستقطب كل بقية الضياء في عالم

حالك السواد..... وعلى حين غرة ضيعته (21/336).

إن ثمة أشياء كثيرة هنا جليب بعضها من بعض. فالصمت النهائي الذي

بصمته جيم دليل على أن "فرصة صامتة" طفقت تهيمن على حياته من جديد. ولهذه من الزمن صار يبدو بأنه أضحي مركز الصلة البصرية، لا بل والعقلية أيضاً، أي ذلك المركز الذي لا تفقه حقه الكلمات في الوقت الذي لا يفتر لها فيه نشاط بتاتا.

وبعدئذ يتوارى جيم عن الأنظار ولا يبقى مما يثير الذكريات عن حياته إلا البقية الباقية من الآثار - كرسالة وحكاية ناقصة ونقطة من تقرير شفوي - من تلك التي سوف يتمكن لاحقا مارلو من اختزائها بعض مضي وقت طويل. ولكن الجدير بالذكر أن جيم يستطيع أن يحافظ على سلامة عزلة وجوده على الأقل، الأمر الذي لا يستطيعه مثلا أكسيل هيست حتى بعد مرور رده طويل من الزمن. فهيست يمثل آخر شخصية من شخصيات كونراد الهامة التي تحاول معاش حياة تجسد كل للفضيلة النقية تقريبا ويمثل، بالتحديد تقريبا، آخر أولئك الرجال الذين يكون همودهم بمثابة دعوة لهجمات التوهم. ومع ذلك فإن العزال هيست على جزيرته الخاصة، في رواية "الانتصار" (1915)، يكون لا مجدبا. فما من إنسان بومعه أن يبقى محجوبا عن الرؤية ما دام يحافظ حتى على أوهى اتصال بالواقع. وإن مضمون النقولات الخبيثة لشومبيرغ وفساد ريكاردو وتأملات أربيلاعو، أمور كلها تكل على أن هيست لا يستطيع استخدام فلسفة أبيه في الانعزال لتحقيق هدف كبير. وعلاوة على ذلك فإن لتجاذب هيست إلى لينسا انجذاب لا طاقة له به، مثله مثل تعاطفه السابق مع موريسون في ورطته تعاطفاً يسحق له تحفظه.

وهناك بالطبع موضوع جنسي هام في رواية "الانتصار" ولكن العرض المعتمد الذي يعرض فيه كونراد قارب موريسون إزاء لينا كشيئين متعاقبين من أشياء التدخل للرومانسي الذي يتدخله هيست في هذه الحياة الدنيا يعود، على ما أظن، إلى مشروع كلامي آخر أكثر صرامة من سابقه، ألا وهو للمشروع الموجود في العديد من الأماكن الأخرى في فنه للروائي.

فلقد قلت أن الأسلوب الأسلمي الذي يعتمد كونراد، مع أنه كاتب، مطروح كأسلوب شفوي، وأن طموحه مقصود به لتحرك باتجاه المنظور. فهذه هي المواقف التي توظف التناقضات والحكايات والمشاهدات لتصويرها، والتي تقدم لنا في النهاية ذلك الصدد القائم بين النية والواقع، أو بتعبير حسية بين الرغبة في التحدث والاستماع من ناحية أولى، وبين الرؤية والإدراك من ناحية ثانية. ولقد لاحظنا في رواية "لورد جيم" تلك الطريقة التي تحمل بها كل هذه الأشياء في

النص، ولاحظنا أيضا الانجذاب الشديد بين بعضها بعضا، على الرغم من الهوة فيما بينها، أي بين النية (لا الصمت) وبين ولع شديد اللوطة. ولكن قلما تستدعي الحاجة القول بأن كونراد روائي، لا هو بالفيلسوف ولا بعالم النفس.

وإن توسع المرء أن يفترض أن حيزا هاما من خلال كونراد كان، خلال كتابة رواياته، مليئا بتلك المواد التي ينتظم حولها قسط كبير من العمل الروائي: كذهب لينغارد وعاج كيرتز وسفن البحارة وقصة غولد، والنسوة اللواتي يجتذبن الرجال إلى المخاطرات والمغامرات، الرومانسية. وهكذا فإن قسطا وافيا من التوتر في روايات كونراد ينشأ حين يحاول الكاتب أو الزاوي أو القبطل، أن يجعلنا نرى الشيء الذي يستدرج الكتابة والفكرة والكلم مرارا وتكرارا، ولقد كنت أنا بأن هذه الأنشطة، التي يكمن أساسها في الإخبار أو النقل، تبدأ بالاقتراب من الحالة المادية. ولكن لماذا؟ ولماذا بعد كل شيء يوطد كونراد جذور كل هذه الأنشطة، بعد إعطائها الشكل الكلامي، في المشافهة أو الكلام المنقول لألاس ميسور تحديد هويتهم، لا في الصفاء اللغوي للمجرد الذي اعتمدته الما لارميه أو جويس؟

إن الأهمية الأساسية لهذا السؤال هي أنه، كما تصور، يميز، وليسو، بأدنى الحدود والتخطيط، بين السيكولوجية الشخصية لكونراد (التي هي الموضوع الأوحد لدراسات التحليل النفسي مثلها بقول سيرة برنارد مير) وبين سيكولوجية كتابة كونراد. وكمصدر من مصادر الشواهد على التاريخ السيكولوجي لهذا الرجل يمكن في بلوغ الحكاية "مرحلة الإنجاز" من خلال سيرة أدبية بتلك الطريقة التي لا تتسنى للسلوك اليومي المحكوم، هو نفسه، بشرط الثقافة والمجتمع والتاريخ. وعلاوة على ذلك، وكما حاولت أن أبين في كل مكان آخر، (6).

فإن الديناميكية الاجتماعية السوسولوجية التي تحدّد مسيرة أدبية ونصّها إلى الحد الذي يتعذر فيه قراءة أي منهما بغية الوقوف على شاهد عاجل عن السيكولوجية الفعلية لكاتب من الكتاب، لديناميكية خاصة تثير الإعجاب. ولكن هل هذه الكينونة الخاصة المدعوة بالسيرة الأدبية أو النص تعني نوعا من أنسواع نقض الشاهد الذي قد يأتي به علم النفس للمرضى للكاتب؟ وهل هناك أية طريقة مفيدة وغير عادية للعمل على فصل، أو توحيد، "الإنسان الذي يعاني والعقل الذي يبدع"؟ وابتغاء المزيد من الدقة، هل من الممكن أن يقوم تشابه دقيق بين الكتابة

الشخصية والفنية لكاتب ما من ناحية أولى، وبين الخطاب المنطوق والأحلام
إنفس ذلك الإنسان؟

إن الكتابة والأحلام خاضعة لأنواع شتى من الضوابط من أمثال تلك التي
تتحكم بالخطاب المنطوق. ومع ذلك من العسير على المرء أن يتخيل الإتيان
بالعمل المكتوب في ظل ظروف تماثل تلك الظروف التي أشار إليها فرويد بأنها
من عمل الأحلام. فاليقظة، كريشة أو آلة كتابة أو ورقة أو كتابتك الماضية أو
خطة للشئ المكتوب أو مجموعة من الإحياءات المنبذية أو ما تعلمته وعيا عن
الكتابة: أشياء كلها لها أدوارها الهامة في التفريق بين الكتابة والاحتلام، على
الأقل إن كان لهذين النشاطين أية مكانة كشاهد من شواهد التحليل النفسي. ولكن
تلك الفروق تكتسي مزيدا من الأهمية حين تصبح أهمية الكتابة محط النقض في
نفس عمل الكاتب، ولا سيما إن كان كاتباً ككونراد الذي كانت الكتابة بالنسبة إليه
محض معاناة.

ولئن قلنا، كما أقصو أن علينا أن نقول، أن كونراد لم يكن على العموم
مرتاحاً لفكرة الكتابة إلى ذلك الحد الذي كان يدفعه لتحويلها دائماً، حين كان لا
يبدى تدمره منها، إلى كلام بديل، الأمر يجعلنا نشط إلى حد القول أن كتابة
كونراد تحول صراحة أن تنكر على نفسها أنها كتابة. ومع ذلك فإن فرويد قال
عن النقض بأنه طريقة للتوكيد على الشئ المكبوت. ولكن ماذا يعني بالنسبة
للکاتب أن يؤكد على تلك الكتابة المكبوتة؟ وهنا نجد فرويد معنا مرة ثانية:
"بمعونة رمز النقض يحرر التفكير نفسه من قيد الكبت ويعني نفسه بتلك المادة
التي لا غنى عنها لعمله المناسب". فبالنسبة لكونراد كانت الكتابة ونقضها
بشكلان طريقة من طرق تحويل نفسه عدداً من الأشياء التي لولا ذلك لكانت
مستحيلة. ومن بين تلك الأشياء استخدام الإنكليزية، واستخدام الخبرات من قلب
ماضيه بغية إعادة تركيبها، ومسغها في معظم الأحيان، على شكل روايات
وقصص "ملفقة"، واستخدام الأحداث التي لا يمكن لأي تفسير أن يكون كافياً لها،
أو يجب ألا يكون كذلك.

وهيا بنا الآن نخطو خطوة إضافية مع المسألة التي يناقشها فرويد. فلننقض
نتيجة لمحاكمة عقلية قائمة على أسامين اثنين. أولهما الاجتهاد المتساقل عما إن
كان للشئ سمة مميزة خاصة أم لا، وثانيهما الاجتهاد المتساقل عما إن كان
هنالك وجود على أرض الواقع لأي لطباعة ذهنية أو تصوير أم لا. وهنالك
معياران ممكنان للباطنية "معكوسان بلغة أقدم الدوائر الغريزية - أي الشفوي -

.....: أود أن أكل هذا أو أود أن أبصق هذا من فمي"، ومعياران ممكنان للظاهرية (إنني أرفض هذا، أو إن لتلك الانطباعة الذهنية وجود على أرض الواقع أيضا خارج نفسي) بغية الإتيان بالاجتهاد، وكلا الفريقين يستلزمان مشاركة الذات. ولقد توصل فرويد إلى هذه الاكتشافات لأنه كما يقول: "كثيرا ما نخلص من خلال العمل التحليلي إلى شكل مختلف من أشكال هذا الوضع، وشكل إضافي وهام جدا وغريب إلى حد ما. فنحن ننجح في التغلب على النقض أيضا، وفي إحداث تقبل عقلي كامل للشيء المكبوت، بيد أن سيرورة الكبت نفسها لا تبلغ مرحلة الزوال بهذا الإجراء". ولذلك فإن الذات، إبان صياغة رأي مناقض للواقع عن انطباعة ذهنية ما، قد تبقى على تأكيد وجود الانطباعة الذهنية بواسطة الكبت، إذ مادامت الانطباعة الذهنية قيد الاستخدام أو التطبيق (حتى لو كانت بقصد النقض أو النبذ ليس إلا) فإنها إعادة اكتشاف للشيء المفقود قبل حين من الزمن. وهكذا فلن يكون هنالك رأي سديد (7) إلا بعد أن يكون "رمز النقض قد منح التفكير مقدارا أوليا من التحرر من نتائج الكبت ومن إكراه مبدأ اللذة، بشكل متلائم تماما". وإن ما يتعلق بكورناد مباشرة من مناقشة فرويد تقسط ضئيل فقط، الأمر الذي يعني أنه ليس من المتوقع أن ينطبق كل ما يقوله فرويد على ممارسة كورناد ككاتب لقد كانت الكتابة بالنسبة لكورناد بمثابة نشاط يشكل النقض - أي نقض نفسها . ونقض ما تعالج في الوقت نفسه - كما كانت شفوية وكرارة. أي أن كتابة كورناد كنشاط كانت تنقض نفسها وتعيد تشكيلها من جديد، وتنقض نفسها مرة ثانية، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية له، الأمر الذي يجعل من خاصية الكتابة نموذجا يحتذى بشكل استثنائي جدا. إن المشافهة هي الشكل الشفوي للنقض، وباعتبارها كذلك كانت مهمتها تأجيل إصدار الحكم إلى ما لا نهاية على نفسها وعلى موضوعها: وفضلا عن ذلك فهي كرامة واستبطانية، وذلك لأننا رأينا كورناد وهو يتخيل السرد منطوقا من حكاية إلى أخرى في حين أن واقعية ما يدعوه مارلو "بحس الحياة"، أي المحتوى الوجودي للخبرة الفعلية، بقيت خصوصية وغير مكشوفة وغير قابلة للتوصيل إلا من خلال تلك المؤهلات الفطرية التي تعمل عمل النقائص ("نحن على قيد الحياة - طالما نحن نحلم وحسب". ولكن الشخصيات الذكورية عند كورناد تتأثر أيما تأثر، ففي بعض مراحل حياتها، بالأشياء المادية الفعلية الظاهرة: كالنساء والكنوز والمغن والأرض. فهذه الأشياء موجودة للتو هناك، وفي معظم الوقت، بشكل سلبي وظاهري ولا تحظى بالقوة إلا تدريجيا. وهكذا فإن تشارلز غولد يرث منجم أبيه كرها لا طوعا، ولا يستهل بناء الهيمنة البالغة شبه الاسطورية لمنجم سان توماس

إلا بعد تلك الورثة، وفي تلك الأونة التي تبدأ فيها عملية البناء الأسطوري بالانجلاء، في رواية كونراد، يتكشف صدع هام بين الشخصية التي يدور حولها التقرير وبين التقرير نفسه. وعندئذ تتحول المشاهدة من كونها شكل من أشكال النقض الباطني، إلى أداة لحكم كونراد. فيمرور الزمن ومن خلال البناء الفصفاض لروايته بالشكل المؤلف، تمارس الكتابة تحويل للكاتب من متحدث واه (من شخصية متحدث أو "ريشة راوية" لها أهداف مباشرة وبصرية، وحتى أهداف مادية، مقبولة سلبا جراء الإرث أو الحرف) إلى ذلك الكاتب المفكر الذي يبحث ويصور قصصا خارجية عليه، والكاتب الذي يتبنى الشكل الجمالي للمشاهدة بمنتهى البساطة من رواية إلى أخرى ويقحمه في صميم فيض من التطورات الشيقة والمتباينة. إن سيرة كونراد الذاتية موزعة في كل قصة على أدوار عديدة: فأولا على أنه الإنسان الذي جرت معه الأحداث كمتحدث، كسامع وأخيرا ككاتب يطرح رواية في لحظة ما، وينقضها بالتظاهر أنها مجرد كلام، ومن ثم ينقض ذلك الكلام (في رسائل خلال كروب التآليف) بشجب مصاعبه، وبعدئذ ينقض حتى ذلك (في أواخر حياته المسلكية) جراء ظهوره بمظهر "الروائي العجوز الأمل بالنسبة لأي إنسان". وإن مناقشتي باختصار هي أن كتابة كونراد كانت طريقة لتوكيد حذقة صنعته الكتابية من خلال نشر لها وانكسارها في تشكيلة من الاحتمالات الروائية وشبه للروائية المتضاربة والمتناقضة في معظم الأحيان، وأنه أقدم على فعل هذا تفضيلا منه على تصويوه هيجانه العصبي بشكل مباشر. ولربما كان هذا التوجه هو الطريقة التي اعتمدها كونراد للهروب من الآثار الموهنة الناجمة من الكبت وعن إكراه مبدأ اللذة.

لقد حاول كونراد استخدام النثر استخداما سلبيا كي يسمو على الكتابة وكي يجسد المشاهدة والرؤية على نحو مباشر معا. فكل خبرة تبدأ بالنسبة إليه بوجود متحدث وسامع والعكس بالعكس، وبالنسبة فإن كل متحدث يحكي عن عمل يستهدف الوضوح، أو النية المحققة.

ومع ذلك فإن الشيء الذي ييسر تحقيق النية هو، في كل حالة تقريبا، شيء هامد كالفضة التي أنيط بها سلطان على الحياة. وأما الشعور المغلوط حيال مثل هذه المادة فهو أنها قادرة على تجسيد التملك الحسي الضروري والمنظور للواقع كله بدون أدنى وساطة. بيد أن هذه المادة تثبت في النهاية على أنها، في كل الحالات، تجسد أيضا الطلاقة اللامحدودة تقريبا للذات على الامتداد والتحول. وإن إدراك هذا الأمر هو ما يجعل بالتأكيد من رواية "توسسترومو" ذلك الصرح

المهيب الفياض بالتشاؤم إلى حد يثير الإعجاب، والصرح الذي هو عليه فعلا:
فالرواية تعتمد بمعنى ما على تخصيص القضية بتصور خيالي عن مدى سلطانها.
فالوحدة الكاملة لهذا التصور تضم الحياة والموت معا، وهكذا فإن الثنائي غولد،
على الرغم من تقنعهما الزائف بقناع الإنسانية، لا يختلفان بشيء عن البروفيسور
في رواية "العميل السري" أو عن كيرتر في رواية "صميم الظلمة". "لقد خلعت
أميليا غولد على تلك الكتلة المحزنة، من خلال تقديرها الخيالي لسلطان تلك
الكتلة، تصورا تبريريا، وكأنها لم تكن محض حقيقة، بل شيئا بعيد الأثر وغير
محسوس، شأنها بذلك شأن التعبير الحقيقي عن عاطفة ما أو عن بروز مبدأ
ما..... وذلك لأن منجم سان تومي كان سيتحول إلى مؤسسة، إلى مركز
تجمع لكل شيء في تلك المقاطعات التي كانت بأمن الحاجة للنظام والاستقرار
كي تبقى على قيد الحياة، فالأمن بدا وكأنه يفيض على هذه الأرض من سفوح
ذلك الجبل" (107-110/9).

فها هي المادة تتحول إلى قيمة مثلها مثل العاطفة التي يمكن، في عالم
مثالي، تحويلها إلى "تعبير حقيقي" وبالنسبة لأبطال كونراد تصبح المادة نظام
تبادل كامن تحت اللغة، أن النفس، التي هي منبع للنطق، تحاول التوفيق بين النية
والواقع، ولكن الكلمات تصبح فعلا موضع الإهمال كتجسد مباشر في المادة على
النحو الذي يشهدا فيه الخيال، في نفس ذلك الوقت الذي تدلى فيه الذات
بتأثيرها عن مغامراتها وإحباطاتها. فإذا كانت اللغة تشغل فشلا ذريعا في تمثيل
النية وإذا كانت المهمة التمثيلية التقليدية للغة، على نحو مشابه، غير وافية بذاتها
في أن تجعلنا نرى، فإن البطل في روايات كونراد يتقصد، على غرار كونراد
نفسه، باستعماله المادة بدلا من الكلمات أن يبرر تخيله ويلفظه بوضوح. ومن
الجدير بالذكر أن أي قارئ من قراء كونراد يعرف كيف أن هذا المقصد محكوم
عليه بالفشل أيضا. وهكذا ففي خاتمة المطاف يصبح البطل، ككيرتر وهو على
فرلش الموت بذخيره من العاج، وهما متكلمان، لكل نجاح منطقي قصير الأمد
مثل غولد أو فيرلوك هنالك إنسان كنومسترومو أو كستيفي الذي يتحدث عنه
جسده البالي. ولكل إنسان ككيرتر وجيم هنالك إنسان كمارلو الذي تتمكن ذاكرته
من إعادة اقتناص جسده بكل مهافته وفتوته. وإن القول بأن هذا لا يحدث إلا
"بمرور الزمن" وأن كلمات المتحدث مسرودة بشكل كتابي لقول لا يقلل من شأن
مأثرته بشيء، إلا أن الكلمات لكونها كلمات تتكرر بالمطلق للإنسان وتقل من
شأنه دون أن تتقده عمليا.

وهكذا فإن كونراد هو ذلك الكاتب الذي يجسد عمله هذه المهزأة اللاذعة
مرارا وتكرارا %

■ ■ ■

5- عن التكرار

قراءة خاتمة كتاب "العلم الجديد"، وبعد أن عرض فيكو بالتفصيل تلك الطريقة المحددة التي لا يتولى فيها الرجال صنع التاريخ وحسب بل يصنعونه وفقاً لدورات تعاود تكرار أنفسها أيضاً، يواصل شرح الكيفية التي تصبح فيها هذه المعادلات بمثابة الأنماط العقلانية التي تحفظ الجنس البشري. وإن ذلك المقطع برمته يشبه نوعاً من التأمل الأفلاطوني في التاريخ المثالي، بيد أن تفاصيل ما يصفه فيكوليست أفلاطونية تماماً:

إن من صحيح القول أن الرجال أنفسهم هم من صنعوا تاريخ الأمم هذا (ونحن اعتمدنا هذا القول كأول مبدأ لا جدل فيه من مبادئ علمنا، بعد أن حل بنا اليأس من العثور عليه عند الفلاسفة والفيلولوجيين)، ولكن هذا العالم التبتقي بدون شك عن عقل مختلف في أحيان كثيرة عن الغايات الخاصة التي كان الرجال قد وضعوها نصب أعينهم، وعقل مناقض لتلك الغايات في بعض الأحيان وأسمى منها دائماً.

فالغايات الضيقة كانت وسيلة لخدمة غايات أوسع منها، وكانت مسخرة على الدوام لحفظ الجنس البشري على سطح هذه المعمورة. فالرجال يتقصّدون إشباع شهواتهم البهيمية وهجران نريتهم، وهم يستهلون طهارة الزواج الذي تنبتق عنه العائلات. والآباء يتقصّدون ممارسة سلطتهم الأبوية بلا حدود على أتباعهم، ويخضعونهم للسلطات المدنية التي تنبتق عنها المدن. وطبقات الحكام من النبلاء تتقصّد إساءة استعمال حريتها السبامية على العامة، وتضطرّ للامثال للقوانين التي توطد حرية الشعب. وبعدئذ تتقصّد الشعوب الحرة الإطاحة بنير قوايتها، وتصبح

خاضعة للملوك. والملوك يتقصّدون تعزيز مراكزهم الخاصة بالانتفاص من قدر رعاياهم بكل ردائل الانحلال، كما أنهم يعرضونهم لمعاناة العبودية على أيدي أمم أقوى. والأمم تتقصد تفكيك أنفسهم، والبقايا الباقية منها تهرب إلى البراري طلباً للأمن، من حيث تبرز مجدداً كالعنقاء. وإن ما فعل هذا كله كان العقل، لأن الرجال فعلوه بمنتهى العقل - فذلك لم يكن من فعل للقدر لأن الرجال فعلوه بمحض اختيارهم، ولم يكن من فعل الصدفة لأن نتائج تصرفاتهم على هذا النحو هي نفسها إلى أبد الأبد (١).

إن زبدة هذه الفقرة هي أن أي تخصص للوقائع الملموسة للتاريخ البشري، الأمر الذي ليس في متناول أي فيلسوف أو فيلولوجي، يكشف عن وجود مبدأ أو قوة نظام داخلي ضمن سلسلة من الأحداث التي لولاه لكانت أحداثاً فوضوية. والعقل هو النظام العام للفرملة التي تكبح اللاعقلانية المتسارعة على الدوام في السلوك البشري. فمن قلب كل مثال عن حماقة الرجال تأتي تلك النتيجة التي تعمل ضد النية العاجلة للكائن البشري والتي تبدو إملاء من إملاءات العقل، الذي يتمثل هدفه الأسمى في حفظ الجنس البشري. ولكن كيف؟ بالتأكد من أن التاريخ البشري يثابر على تكرار نفسه وفق مسيرة الأحداث مسيرة محددة معينة. وهكذا فإن العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء تفضي إلى قيام الزواج، وتفضي مؤسسة الزواج إلى قيام المدن، ويفضي فضال العامة إلى قيام القوانين كما أن صراع الجماهير مع القوانين يفضي إلى قيام الطغيان ويفضي الطغيان في خاتمة المطاف إلى الاستسلام للقوى الأجنبية. ومن صميم هذا الانحطاط الأخير تبدأ دورة جديدة انطلاقاً عن التفسخ المطلق الذي يتفسخه الإنسان في البراري.

فيكون العقل إن يكون هناك تاريخ يتحدث بشكل لائق، وبدون التاريخ تكون الإنسانية أمراً مستحيلًا بكل تأكيد. وإن تلك الأشياء التي تجعل من التاريخ أمراً ممكناً - وهنا لا يبدو الخوف على فيكون من الحشو، كما هو شأنه في أي مكان آخر - والمؤسسات البشرية كالزواج والقوانين والأمم. وهذه المؤسسات تتكشف عن عناد هزام، عن عقل، عازم على استبقاء الإنسان ضمن إطار التاريخ والمغزى، وأما المهزأة فهي أن الرجال يعملون على فضح "السر السائب" على المستوى البهيمي "بعناد شمووس حتى في ذلك الوقت الذي يلير فيه العقل الظلمة"، وبعناد مماثل باستيلاء ألمات معقولة تمنح الإنسان ذلك التاريخ الذي لولاه لذهبت شهورته الرهيبة أدراج الرياح وضاعت، بمنتهى الإصرار، هباء

منثوراً. فبدلاً من التسلسل العشوائي هنالك الزواج، وبدلاً من الأوتوقراطية
الملجومة هنالك للقوانين والجمهوريات، وهكذا دواليك.

لقد جاء فيكو على وصف هذا كله في طول وعرض كتابه المعنون بـ "العلم
الجديد" كشيء يجب إدراكه عاجلاً أو آجلاً أي، بدون التخللات المغرضة لفلسفة
ديكارت أو فيلولوجية إرازموس، وذلك لأن فيكو يدعي بأنه يتكلم بالضبط عن
ميدان الحقيقة المجردة، فما تفعله الكائنات البشرية هو ما يجعل منها كائنات
بشرية، كما أن ما تعرفه هو الشيء الذي أكتمت على فعله. فهذه المبادئ
الأساسية جداً تتردد أصدواها هنا وهناك وهناك في كتاب "العلم الجديد". إن
التاريخ البشري هو الواقع البشري هو النشاط البشري هو المعرفة البشرية.

"العلم الجديد" يضيف منهجياً على تلك المعادلة مساهمة الباحث: فالباحث
(أي فيكو) يكشف كل هذه العلاقات بالتعرف عليها أو، إذا استعملنا تعبيراً فيشيا
(Vichian) أفضل، بالثبور عليها من جديد (virovare). ولئن تضايقت أحياناً من
عادة فيكو نفسه وهو يكرر المخطط الأساسي للتاريخ البشري من بهيمية خالصة
إلى عقلانية محتلة إلى تعقل بالغ التشذيب، ومن ثم إلى بربرية جديدة وإلى بداية
جديدة مرة أخرى - ولئن تساملنا عن دقة دورة يفرضها فيكو على تشكيلة
ضخمة من التاريخ البشري - لاضطررنا عندئذ لمواجهة الشيء الذي تدور حوله
الدورة بالتحديد، ألا وهو مأزق تشكيلة لا نهاية لها ورعونة لا نهاية لها أيضاً.
خذوا التاريخ كما أشيع عنه من أنه سلسلة دراماتيكية متعلّقة من الأطوار
الديالكتيكية، وسلسلة استنتها ولفقتها بمنتهاى الإصرار بشرية متداولة فيما بين
بعضها بعضاً، كما يقول فيكو على ما يبدو، وعندما سوف تتحاشون اليأس من
النظر إلى التاريخ وكأنه حدث لامبرر له، وتتفاوت الضجر على قدم المساواة
من النظر إلى التاريخ وكأنه يحقق مخططاً مقررماً سلفاً. ولئن كانت منزلة
التكرار نفسه موضع الارتياح من زاوية نظرية المعرفة، فليس هذا بالأمر الهام:
"إذ إن التكرار مفيد كطريقة لتبيان أن التاريخ والواقع كليهما معاً عن الإصرار
البشري، لا عن أصالة مقدمة.

إن من الصحيح جداً تقريباً أن نقول، على ما أظن، أن للتكرار بالنسبة
لفيكو، كائناً ما يكون خلاف ذلك، هو شيء يحدث ضمن للواقع تماماً كما يحدث
ضمن الفعل البشري في مضمار الوقائع وضمن للعقل إبان مسحه ميدان الفعل.
فالتكرار، والحق يقال، يربط بين السبب وبين الخبرة للصرف. أولاً: الخبرة،

"أي تعبيراً معادياً السامية والشموعية - المترجم.

على مستوى المغزى، هي التي تركم المغزى حين تعود أهمية الخبرات السابقة والمماثلة. فالرجال خائفون على الدوام من آبائهم، وهم يخفون موتاهم، ويعبرون بمنتهى الإصرار إليها مصوغاً في لطايعتهم للذهنية. وهذه التكرارات هي ما يقوم عليها المجتمع البشري. ثانياً: إن التكرار يتضمن للخبرة كيفما اتفق، فالتكرار هو الإطار الذي يمثل فيه الإنسان نفسه أمام نفسه وأمام الآخرين. فوب الأسرة "pater familias" البدائي يرفع من مقامه عالياً كما يفعل جوبيتر، مكرراً عجرفته، حاكماً لتلك الأسرة التي خلقها والتي يجب عليه أن يحاول تفادي إبطائها به. وأخيراً فإن التكرار يعيد الماضي للباحث متفراً له بحثه بانتظام لا ينضب له معين. هي عمة ظلمة حالكة تعجب أقدم مرحلة من مراحل غابر الأزمان؛ وبعيداً جداً عنا، يشع نور حقيقة سرمدى عصي على الانطفاء بتاتاً وخارج إطار الشكوك كلها: ألا وهي أن عالم المجتمع المدني كان بالتأكيد من صنع الرجال، وأن مبادئه يجب لذلك أن توجد ضمن التعديلات القائمة في عقلنا البشري ذاته(1)". فالنسبة لفيكو يكون التكرار، سواء أكان بدائية إحساس أو كتصوير أو إعادة بناء مبنى أثري، مبدأاً لتصليداً يسبغ على الحقائق والقيمتها التاريخية وعلى الواقع معناه الوجودي. ومن الصحيح بالتأكيد أن كل تكرار لطور أو لطور جديد "corso or ricorso" ما هو على العموم إلا نفس أسلافه السابقة، بيد أن فيكو حماس جداً حيال الخسائر والمرايح، أي، بوجيز العبارة، حيال الفروق القائمة في صميم كل طور كزار من أطوار الدورة.

إن استخدام فيكو لفكرة التكرار كما يفهمه يشبه إلى حد ما، شكلياً، التقنيات الموسيقية الموضوعة للإتيان بالتكرار، ولا سيما تقنيات اللحن المحوري "cantus firmus" أو الألحان الثانوية للكرارة "chaconne" أو، إن جئنا على ذكر أكثر الأمثلة الكلاسيكية تطوراً، تقنيات "بدائل غولد بيرغ" لباخ (Goldberg variations). فبواسطة هذه الأحاديث ثمة لحن أساسي يثبت الألحان الفرعية التزيينية المعزوفة فوقه، وعلى الرغم من تكاثر التبديلات في الإيقاعات والأساليب والتناغمات، فإن النغم الأساسي يعاود الظهور خلالها كلها وكأنه يريد أن يعرض قوة صموده وقدرته على ممارسة التحريك الأبدي.

وهناك، في هذه الأشكال الموسيقية، نوع من التوتر بين مخالفة أو شذوذ اللحن الفرعي وبين ديمومة اللحن المحوري ومواصلة توكيده عقلانيته، الأمر الذي يجسد الظاهرة نفسها التي لاحظها فيكو في التاريخ البشري. فما من شيء كان بمقدور فيكو أن يقوله عن انتصار الحقل على اللاعقلانية لمضاهاة ذلك

الانتصار الهادئ الذي يحدث في نهاية "بدائل غولد بيرغ"، حين تعود النغمة الرئيسية بشكلها الأول الصحيح كي تلمس تلك البدائل الفرعية التي استولدتها النغمة الرئيسية بالأصل. إن استخدامات التكرار على هذا النحو تصون ميسدان النشاط وتعطيه شكله وهويته، تماماً كما كان فيكو يرى في التكرار تأكيداً للحقائق الجوهرية للشيء الذي دعاه بالتاريخ البشري العصبوي.

وهانذا أستخدم كلمة عصبوي "gentile" ليفكو كمرادف لكلمة قرابة "filiation" التي ورد بحثها في الفصل التمهيدي لهذا الكتاب. ولكن الشيء الذي لا نستطيع وصفه شكلاً في الموسيقى، إلا بتشبيه جزئي متوتر إلى حد ما، هو فكوه فيكو عن التاريخ البشري كونه مولوداً، كونه ناتجاً ومنسوخاً بنفس تلك الطريقة التي يستولد فيها الرجال والنساء أنفسهم بإنجاب وخلق الجنس البشري. فالتاريخ العصبوي هو تاريخ الأسرة للكرمة الأصل "gens" والأقوام للكرمة الأصول "gentes" - المولودة بداهة كل منها في حينه كي تنتمي هناك، علاوة على أنها ليست بالمخلوقات مرة واحدة وإلى الأبد من خلال قوة مقدسة واقفة خارج التاريخ. إن "العلم الجديد" كله مشغول بهذه السيرة العصبوية التي تعني أفكار فيكو عن التكرار، كما إن الانطباعات الذهنية ليفكو عن السيرة التاريخية لانطباعات بيولوجية راسخة بل، وأكثر من ذلك، أبوية راسخة أيضاً. وما تلك الفكرة التي استشهدت بها من قبل إلا دليل جيد عن ذلك القالب الذي يتحرك فيه خيال فيكو، والذي أدرك للحركة المتعاقبة للدورات "corsi" والدورات الجديدة "recorsi" الجديدة المتعاقبة على أنها العلاقة بين الآباء والذري. وهكذا فإن التكرار عصبوي لأنه بنوي وسلالي.

إن التلاعب الإيتيمولوجي ليفكو بالكلمات المشتقة من "gens" كان يخطب عليه لئله لأن تلك المشتقات لم تكن لتمثل الكيفية التي ينبثق فيها التاريخ عن الخصاب البشري وحسب بل وتمثل أيضاً الكيفية التي تكرر فيها الكلمات تلك السيرة من خلال استخراج المتشابهات من جذور الكلمات: genitor, genialis, gentile, gentes, gens وهكذا دواليك.

ففيكو إذا يفهم التكرار على العموم بأن قرابة، بيد أنها القرابة المعضلة لا العشوائية الأوتوماتيكية.

ولكن أولئك الناس الذين درسوا فيكو لم يستوعبوا للكثير من الهوس بالقرابة

¹ معاليتها على التوالي: أسرة أو عشيرة كريمة الأصل، أسر أو عشائر كريمة الأصل، قرابة أو عصبية، زوجية، خصية أو أب-المتزوج.

في كتابته التاريخ، كما أنهم لم يقرنوا بين الاستقصاءات السلالية التي قام بها فيكو وبين الجهود، المعاصرة لجهوده تقريبا، في ميدان التاريخ الطبيعي لدراسة الجيل والتوالد والوراثة.

ففي كلا الميدانين، أي في دراسة فيكو للخبرة التاريخية وفي عمل موبيرتوس وبوفون في التاريخ الطبيعي مثلا، كان تصنيف الكائنات الحية وسيلة لرصد الأطوار التي تمر وتعاود المرور بها تلك الكائنات ولكن "الحياة" كانت، وهذا شيء أهم من سابقه كما استطاع أن يبين كل من فيكو وبوفون، ذلك المفهوم الذي يتسامى على محض التصنيف والذي له نظامه الداخلي الخاص والمتوالد ذاتيا، والمنقول من جيل من الآباء إلى جيل آخر.

ولقد كان السؤال الجدير بالجواب يدور عن الكيفية التي ولدت بها الحياة وعن الكيفية التي استولدت نفسها بها ذاتيا، منذ ذلك الحين الذي بطل فيه النظر إلى الحياة بأنها نتيجة تدخل قسري متواصل في شؤون الطبيعة. فالتكرار بالنسبة لفيكو ولعلماء الطبيعة في القرن الثامن عشر ما هو إلا نتيجة التناسل الفيزيولوجي، أي نتيجة الكيفية التي يؤبد فيها نفسه جيل من الجنس البشري في زمان ومكان تاريخيين، حتى أن من الممكن أن يقال أن التكرار والتناسل البيولوجي إن هما، في حقيقة الأمر، إلا صنوان.

وطبقا لما جاء فرانواجاكوب في "منطق الكائن الحي" (La Logique du vivant) فإن فكرة التوالد نفسها برزت إلى الوجود في مطلع القرن الثامن عشر حين تنبه علماء الطبيعة إلى قدرة الحيوان على تجديد تشكيل الأعضاء المبتورة. ففي البداية كان من المعتقد أن الكائن الحي هو الذي يستولد كلا من نفسه وشكله الخارجي المفقود لأنه يحقق خطة، أو مخططا قريبا في وجوده كان بمثابة نموذج مثالي ليد الإنجاز من الطبيعة كلها. ولكن بمرور الزمن جرى التخلي عن هذه النظرية، وبدلا منها ظهر لكل من موبيرتوس وبوفون في عقد الأربعينات (1740) أن الطبيعة تكرر نفسها أو تستنسخها بفضل طلاقة داخلية كافية كما يتجلى ذلك في تنظيم المادة العضوية على شكل عناصر متجمعة بعضها مع بعض بغية توليد نفسها من الصميم. وعندما تبين أن التوالد والتجديد يفضيان إلى التشابه (أي التكرار) بشكل ثابت، كان تحليل بوفون أن جملة الصفات الموروثة، أي الضغوط على الذراري، أسيرة إرشاد الذاكرة. فالتوالد هو السيرة التي تنتقل بها العناصر المنظمة من جيل إلى جيل لاحق وبما أنه كان من الواضح أن هذه السيرة ليست عشوائية، وبما أن القرابة كانت تنطوي ضمنا على التشابه

الشديد إن لم تكن على الدوام تكرارا فغليا، فإن بوفون وموبيرتوس سلما جدلا بوجود قدرة، هي الذاكرة، مهمتها توجيه انتقال الأجيال، الأمر الذي يكفل تكوار الميزات البارزة وانتقالها إلى الجيل التالي(3).

إن فيكو يعتمد بظريه مماثلة إلى حد مذهل. فالتاريخ، كما قال، ينجم عن العقل، وما هو العقل إن لم يكن الذاكرة التاريخية القادرة على الربط والتعديل والتغيير إلى أبد الأبد. ولكن الذاكرة تكبح العقل بالأساس، فضلا عن أنها كلها تدور عن ذلك الواقع الذي يبقى، بالنسبة للناس البدائيين أو بالنسبة لأكثر الفلاسفة المحجثين صقلا، واقعا بشريا بشكل جوهري. وكائنا ما كان مقدار التغيير الذي يبدو عليها، فلن يكون بوسعها البتة أن تكون إلا بشرية إلى هذا الحد أو ذاك. إن "العلم الجديد" قد درس بنى هذا الواقع المغرق في القدم بالشكل الذي انتقل فيه من الإنسان البدائي إلى الإنسان الحديث أو بالشكل الذي أنجب فيه الإنسان البدائي، كما تبين لفيكو في إحدى ملاحظاته المذهلة التي ترقس عمله، الإنسان الحديث وكان أباه الفعلي، وكرر فيه الثاني المراحل الجنينية للإنسان الأول. فالتاريخ بالنسبة لفيكو هو المكان الذي لا يضيع فيه أي شيء بتاتا. وإن عبارة بوب القائلة "كل ما هو موجود" تعني بالنسبة لفيكو شكلا سابقا ولاحقا في آن واحد معا، حيث يرتبط الشكلان بعضهما ببعض بما دعوته من قبل بالقرابة المعضلة.

وإن نظرية فيكو عن التكرار أكثر تشويقا من نظرية معاصريه في التاريخ الطبيعي.

فالذاكرة بالنسبة لهم كانت هي التي توجه انتقال الأجيال، وهي التي تيسر التوالد؛ لكنها لم تكن هي التي تسببه ولم تكن الذاكرة لتعرض نفسها إلا في المكان، كحضور مادي لشيء ما واقف قبالة شيء آخر. إن الفرق بين بوفون ولامارك كان أن هذا الأخير جاء ببعده زماني إلى صميم الوراثة. فالزمان، لا أي مكان طبيعي عام شاسع من نوع ما، هو ما كان يربط الكائنات الحية بعضها ببعض، كتاريخ ماضٍ ذي تعاقب وديمومة وإمكانية لإكمال التنظيم الجاري عبر الجيل(4). فالوراثة كانت تعني ضمنا نظرية تطورية، لا ذاكرة سلبية والجيل يعني ضمنا الصراع، مع العلم أن هذا الشيء كان أيضا جوهر التاريخ العصبوي لفيكو. فمع احتدام الصراع، كما بين جيل من الآباء وجيل من الأبناء، تكون ولادة الفارق، وولادة التكرار في الوقت نفسه. وبكلمات أخرى كان فيكو على دراية أن القرابة من وجهة نظر أولى هي الرجوع، ولكنها من وجهة نظر ثانية، ألا وهي وجهة نظر التاريخ باعتباره شكلا الخبرة البشرية منظورا إليه

على أنه المضمار الخاص بها، فهي الفارق. فالتنذب في فكر فيكو حيال القربة بين التكرار أو الرجوع والفارق كان في الواقع تعبيراً عن التنذب بين الرغبة في اللامتبدل والشامل والدائم والمعرض للتكرار من ناحية أولى، وبين الرغبة في الأصلي والتوري والفريد والطارئ، من ناحية ثانية.

فهذه التعليقات على فيكو مقصود بها تعميق مركزية الأفكار عن التكرار وصولاً بها إلى مستوى التأملات عن السيرة الزمنية، وإلى فكرة الخصاب البشري وإلى الافتراض بأن الحقائق البشرية المرهونة زمانياً يجب اعتبارها بطريقة ما أنها تكرارات السابقة لقدم منها أو أنها فوارق عنها. ولتو هنا يجب علينا أن ننتبه إلى الكيفية التي تعامل بها النظرية النقدية الأدبية الحديثة هذه المعضلة المتعلقة بالتكرار والأصالة - ومن منطق سلافي أيضاً - على أنها مشكلة الصراع على النفوذ بين سلف أبوي قوي

وخلف بنوي لاحق. وإنني أشير بداهة هنا إلى المخطط الذي وضعه هارولد بلوم للتاريخ الشعري. واهتمامي بتمركز على الدفاع عن أن من الطبيعي أن تكون النظرة إلى انسياب الزمن، فيما يتعلق بالنظرية الأدبية وبالتاريخ العصوي لفيكو وبالتاريخ الطبيعي وصولاً إلى داروين واحتواء له، بأنه تكرار لذلك المسار المولد للكرار الذي يستولد فيه الإنسان نفسه أو ذريته المرة تلو المرة إلى أبد الأبد. فالبقاء على قيد الحياة يبدو على أنه، وفقاً لمقولات جاكوب، بقاء أفضل المنجيين وأفضل المكررين. فالاستعارة العائلية عن استيلاء الأبناء، حين يتم تمديد ما إلى كل زوايا النشاط البشري طولاوعرضاً، دعاها فيكو بالشعرية، إذ إن الرجال رجال، كما يقول، لأنهم صناع وما يصنعونه قبل أي شيء آخر هو أنفسهم. فالصنع هو التكرار، والتكرار هو الدراية لأنه يصنع. وهذه هي سلالة الدراية وسلالة الحضور البشري.

إنني أتصور أن من الممكن تبين أن القص المسرود خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الأوروبيين معتمد على الأحوال البنيوية لمناولة قصة ما من خلال الإخبار المسرود، وأن الوضع الشامل لحبكة الرواية، فضلاً عما تقدم، هو أن تعتمد شخصية منحرفة لتكرار المشهد العقلي الذي بواسطته تولد المخلوقات البشرية بتصرفاتها تلك الديمومة البشرية، ولئن كان هناك للبطل الروائي، أو البطل، مهمة تسمو على كل المهمات الأخرى فهي أن تكون نموذجاً مختللاً إذ إن الأبوة والروتين بنيخان بكليهما عليهما. ولكي تكون هذه الشخصية نموذجاً شاذاً يعني أن تكون غريبة الأطوار، أي، شخصية لا تكرر ما يكرره

معظم الرجال بحكم الضرورة - ألا وهو مسار الحياة البشرية، الأب قبالة الابن جيلا بعد جيل. وهكذا فإن الشخصية الروائية رهن التصور أنها تحد للتركاز، أي تفجير ذلك الواجب المفروض على الرجال كي ينسلوا ويتكاثروا، كي يخلقوا أنفسهم بأنفسهم ويكرروا خلقها مرارا وتكرارا دون أي لقطاع. ففي ذلك الرفض الذي ترفضه إمبوفاري في أن تكون نفس تلك الزوجة التي تطلبها منها أن تكونها طبققتها والمقاطعات الفرنسية، تصبح صلات الرحم في المجتمع موضع التحدي. إنها تلك المرأة التي كان من الممكن لفلوير أن يكتب عنها لأن التكرار، أي شعورها بالضرر من التماثل القمي، يولد الاختلاف ألا وهو رغبته في أن تعيش حياة رومانسية، مع العلم أن الاختلاف يفضي إلى الشسوذ الذي هو علامتها الفارقة وبلواها في أن واحد معا.

وفي حديثي عن الرواية الأوروبية الكلاسيكية الواقعية أجد نفسي مضطرا للعودة إلى الوصف المعضل الذي وصف به فيكو التاريخ البشري من أنه سلسلة من الدورات السالفة للكرارة. ومن الجدير بالذكر أن فيكو وفلوير كلاهما على ما يبدو يسخران الدورة التوليدية للزمن البشري وذلك لأن تناقضا أساسيا يكمن ضمن تلك الدورة، في صلبها ذاته، ويكشف عنه الزمن أكثر مما يحله. وأما ما أعنيه بقولي هذا فهو مايلي: إن السلسلة المتعاقبة لصلات الرحم لدى فيكو، أي الآباء والأمهات في إنجابهم الذري ومن ثم في إنشائهم لا العائلات وحدها بل والصراع بين الأجيال أيضا، تخلص أن نتيجتين اثنتين. الأولى منهما مقصودة وهي: "أن الرجال يقصدون تسويق شهواتهم البهيمية وهجران ذريتهم". وأما الثانية فهي لا إرادية: "ويستهلون طهارة الزواج الذين تنبثق عنه العائلات. وعلى الرغم من أن تكرار التاريخ البشري يتضمن كلتا هاتين النتيجتين فإن صدعا هاما يقوم بينهما وبمنتهى الجلاء. فبشكل مقصود، وبطريقة طبيعية جدا وبدون وساطة، تستولد صلة الرحم لا للصراع وحده بل ونفاهما مدفوعة برغبة لإنشاء مائم استيلاده، أي هجران الذري. ولكن بشكل غير مقصود يحدث النقيض: إذ تنوطد أركان الزواج الذي يشد الوثاق، كمؤسسة، بين الذري والآباء. وإن هذا الصدع نفسه بين الشهوة الجنسية المقصودة وبين اعتراضها اللا مقصود من قبل المؤسسات يحدث في رواية "مدام بوفاري". فالتاريخ في حالة فيكو، وهو الشكل نفسه للرواية لدى فلوير، يقف إلى جانب المؤسسات لصيانة ونقل وتوكيد لا سيرورة تكرار صلة القرابة التي بها يتلبد الوجود البشري على نحو ككرار وحسب، بل وعلاوة على ذلك فإن تلك المؤسسات نفسها - كالأزواج أو الألفة

على سبيل المثال- تصون صلة القرابة من خلال إكساء صلة التقرب كإكساء المؤسسة، أي تجميع الناس في وحدة لا سلبية ولا تناسلية بل في وحدة اجتماعية. إن الشيء الهام تاريخياً لفيكو لا يتمثل في أن الزواج ييسر التماسك بل يتمثل في أن الزواج كمؤسسة، باعتبار أن التماسك يحدث بشكل طبيعي وبطريقة ما (وبشكل تخريبي، قصداً على الأكل)، يفرض قيوداً رسمية على الشهوة الجنسية بغية تيسير قيام صلات التقرب كشيء مختلف عن صلات القرابة الخالصة.

وهكذا فإن مكان الأب يفقد معناته السامية. فالدوران الأبوي والبنوي، وهما الضروريان لبعضهما بعضاً على قدم المساواة في تلامسهما الطبيعي وفي عدائهما المتبادل، يبدوان بأنهما يفضيان إلى قيام علاقات أخرى، علاقات تقرب، التي يكون حضورها للتاريخي والواقعي حضوراً لا ليس فيه في المجتمع البشري مثار اهتمام للمؤرخ والفيلسوف والمنظر الاجتماعي والروائي والشاعر. ولكن ثمة تعقيداً إضافياً تسلك إلى صميم هذه المقولة. فلماذا من أنكم لاحظتم أنني في حديثي عن منشأ علاقات التقرب استخدمت عبارة ملصقة ببعض الشيء هي: "يفضي إلى كذا". وهذه العبارة تنفاد الاستعارات الأكثر عمومية منها من أمثال "ينجب كذا". أو "ولادة كذا" اللتين هما بمثابة الاستعارتين اللتين ماكان بمقدوري استخدامهما بدون توضيح أثناء دراستي للتناقض القائم بين القرابة السلالية وبين التقرب الاجتماعي، ذلك التناقض الذي كنت أعمل على تصويره. فالرجال والنساء ينجبون كذا، وهكذا تتوالد المخلوقات البشرية. وهنا جدير بنا أن نتساءل هل نفس النوع من الوصف شيء ممكن، وهل لهذا الوصف نفس المقدار من الجدوى في بحث الظواهر الاجتماعية أو الأدبية (5)؟ وعلاوة على ذلك فضمن نظام تكرار التاريخ البشري العصبوي جدير بنا أن نطرح ذلك السؤال المتعلق بصلب الموضوع ألا وهو: ماهي الطرائق الموجودة لمعالجة الحظر المفروض رسمياً على تعاقب السلالة الأبوية والعائلية، ماهي الأشكال ماهي للصور، إن لم تكن الطرائق التوليدية والإنسانية التي كان من الممكن أن نسخرها لأغراض أخرى دون تغيير أفكارنا عنها؟

إن هذه الأسئلة هي مألود سبر أغوارها الآن من خلال بعض الأمثلة المحددة، مع العلم أن منطقتي سيبقي ذلك المنطلق الذي يكون فيه التكرار مرة موظفة (أو سهلة التوظيف)، لبحث استمرارية التاريخ البشري وأبعده وتواتره. ومن بين أهم الجهود المحاصرة وأكثرها شأناً لمعالجة ظهور شيء ما لأول مرة،

كاكتشاف علمي مثلاً، أو نشوء مؤسسة ما نشوءاً موثقاً بالحقائق، هي الدراسات التي أجراها فيكو حول جذور وأصول موضوعاته. فالفرق بين مايفطه في "منشأ المستوصف" و"المراقبة والعقوبة": "منشأ السجن".

وبين ماجرى فعله في تاريخ الأفكار يكمن في أن فيكو قد عقد عزمه على تبين التطابقات بين بعض الأحداث الفريدة وبين البنى المعرفية للكرارة التي يدعوها بالمحادثة والأرشيف. إنه يبين انتصار الانتظام والتواتر على الانتظام والفرادة؛ وبهذا فهو يحذو حذو جورجز كاتغويهم، وحذو توماس كوهين في هذه البلاد. ومع ذلك فإن فيكو، كما ينجلي من الحوالتين اللذين ذكرتهما أعلاه للتو، مفتون بالاستعارة الإنسانية دون محاولته محاولة كافية، كما يبدو لي، أن يوفق بين صياغاته المفاهيمية الرائعة وبين استعارات التكاثر البيولوجي هذه. فخلف مصطلحاته الفنية لمنابت الجذور يكمن تشابه جزئي مقبول بين توليد البشر والمؤسسات، وذلك لأن هنالك ثمة توتر فيما يكتب، وتوتر غير محوم، لا بين الفرادة والتكرار وحسب، بل وبين القرابة والتقرب كمثلين من أمثلة التكرار.

ففي وضعية فيكو، كما هي عليه الحال في وضعية هارولد بلوم وفيكو والمؤرخين الطبيعيين موير تويس وبوفون، هنالك توافق آراء من نوع عام جداً مؤداه: أنه منذ حوالي منتصف القرن الثامن عشر، ومشكلة التغيير تتعرض، في الوقت الذي يجري تصويرها فيه في ميادين عديدة على أنها استيلاء الحياة أو تكاثرها أو نقلها من الوالد إلى ذريته، تتعرض لانتهاكات بعض القوى التي تعكر مسيرة استمرارها. ففي التاريخ الطبيعي المكتوب في مطلع القرن التاسع عشر سمع الأخذ بعين الاعتبار استقصاءات كوفيير -تورد أمثلة عن مثل هذا الانقطاع في نظرية الاضطرابات الجيولوجية. وعلى نحو مماثل فإن نظريات الأصل اللغوي كنظرية هيردر أو روسو، التي تصور أول إنسان والد مثلفظاً بأول كلمة ولادة ومتربعا من ثم على عرش اللغة كما نعرفها، تتعرض أيضاً للتمكيد أولاً بالعمر المعروف حديثاً، والمناع على التخيل، لتلك اللغات غير الغربية وغير التوراتية، وثانياً باكتشاف استحالة وصف التاريخ اللغوي، بمقدار ما يتعلق الأمر بالباحث الحديث، بأنه يتحرك على شكل سلسلة سلائية متعاقبة وبسيطة. وعلاوة على ذلك ففي ميدان ثالث، ميدان التأويل التوراتي كما جاء على وصفه هانزو. فراي، يخضع الانسجام بين سير المسيح في العهد الجديد وبين التواترات الحقيقية في حياة المسيح، ذلك الانسجام الذي ظل حتى الآن موضع التخيل بأنه سلائي، إلى التمزيق التام من قبل شسترووس وبلور وآخرين(7)،

وقصارى القول فإن محاولة تطبيق المصطلحات التوالدية على عالم الوقائع الملحوظة علمياً، ماهي إلا ضرب من التوقّات المجازي لإيمان مغرق في القدم وحسب. فالمفارقة هي أن البحث في كل الميادين عن الأصول والتفسيرات التطورية قد تسعر بدلاً من أن يتعوق جراء استحالة تطبيق هذه التفسيرات، إلا كاستعارات لتحقيق الرغبة.

إن الرؤية التنبؤية لفيكو قد تثبتت بالمفارقة ولمحت إلى بدائلها ففكرة التكرار تزداد فاعلية كنتيجة للاختلافات بين الاستعارة السلافية وبين المكتشف الواقعي. وإن الأنماط الكررة التي يبدو أن الوجود البشري والطبيعي يتشكل منها تظهر بالتقّة في الوقت الذي يخسرهما أصلها فيه. ومع ذلك ففي مركز الواقع البشري نفسه تنتصب حقيقة التواصل البشري التي يجعلها المرء، إن كان سيشهد فيها حقيقة تواصل تاريخي، رهينة الإنجاب البشري. فكيف يكون بوسع المرء أن يربط بين هذه الحقيقة، حقيقة تكرار الإنجاب، وبين الحقائق القاهرة لذلك التنوع والتخالف والتشتت الثقافي والتأولي والطبيعي؟ إن من الواضح أن الإلحاح منوط بالشئ المفهوم من مقولة التكرار، وأما بالنسبة للبديلين اللذين سيبلغان الذروة أولاً في كتاب "التكرار"، لكير كيفارد وثانياً في كتاب "في الثامن عشر من شهر بروميير بالنسبة للويس بونايرت"، لماركس، فيكو مفيد مرة أخرى. هيا وتذكروا بأنه تصور دورة واحدة تخلص إلى الانحلال السذي منه البقايا البشرية "كلعنقاء... تبرز من جديد"، وسموا هذا التجديد بأنه من فعل متبينة فوق طبيعية. وما هذا التجدد إلا الشكل الأول للتكرار، وأما للشكل الآخر فيقتضي ضمناً تلك الظروف التي يتمكن فيكو من أن يوضحها بتفصيلات مسهبة. نشوء الحضارة وازدهارها وانحطاطها وانحلالها النهائي. فهنا نلاحظ نموذجاً لفعل مكرور - لوجود تاريخي واجتماعي وبشري - متسم بانخفاض عام في مستوى الوجود، من الكياسة إلى البربرية. وهذا النموذج، في الوقت الذي يبدو فيه مظهره الخارجي بأنه يحوّل نسب سلبي، منقاد في حقيقة الأمر بقوانين داخلية من قوانين التطور والارتداد، وقوانين تاريخية واجتماعية تنتهك قوة التواصل الإنجابي المباشر.

فكتاب "التكرار" فيكو يستغل لصالحه الفكرة الأولى عن التكرار بيد أنه يفعل ذلك، مع التسليم جدلاً بغرابة أطوار عبقرية الكاتب، بتلك الطرق التي ما كان بمقدور أحد أن يتنبأ بها حتى فيكو نفسه. إن للتركيز الذي يركزه كيريغارد، في هذا الكتاب كما في كتاب "الخوف والرعدة"، لا على الفكرة العامة

للتكرار بل على خصوصيته المطلقة، على استثنائيته. وهنا يجب علينا أن نتذكر أن الشاب في مسعاه لتكرار حبيبته الأولى وأن إبراهيم التوراتي كنا يؤمنان معا أن مجرد القربة، أو بمقدار ما يتعلق الأمر بأية علاقة إنسانية كعلاقة الزوج بالزوجة أو الأب بالابن، ليست بالشمسي لكافي لا أخلاقيا ولا ميتافيزيقيا. فالتكرار ليس هو التذكر، وليس هو التوقن لشيء ما ليس موجودا هناك. إن التكرار هو "الرجوع حين يكون مدار التصور بمعنى شكلي محض"، فبالنسبة للشاعر، وللقراس الإيمان أيضا، هناك صراع بين النفس وبين كل الوجود الذي هو الله. وإن مثل هذا الصراع بمثابة معركة خاسرة لأن النفس المعزولة، وهي عاجزة عن المجازاة وعاجزة عن الكلام، رهينة تهديد الانمحلق الذاتي على الرغم من أنها لا تحل للثقة قبضتها على الواقع، وذلك لأن التكرار لا يعني ضمنا الاستسلام بل يعني رباطة الجأش محمولة إلى نقطة اللا رجوع. فالوجود نفسه، مثلا بزواج الحبيبة من إسمان آخر أو ببتاحة كبش لإبراهيم بشكل مفاجئ، يغفر للنفس "في اللحظة التي يبدو فيها أي منهما على وشك أن يمحى نفسه". ولذلك فإن إبراهيم والشاعر يتمكنان من تملك العالم مرة ثانية ويعيدان التفاصيل الدقيقة للخبرة فيه ويرجعان إلى الواقع "بلدراك مرفوع إلى القوة الثانية التي هي التكرار" (9)، فإبراهيم يستعيد إسحاق إلى حوزته من جديد، والشاعر في كتاب "التكرار"، يقول: "هكذا نفسي مرة ثانية. فهذه النفس التي لن يتلقها العالم الآخر من على قارعة الطريق أمتلكها مرة ثانية. لقد انحلت التقلص في طبيعتي، وأنا موحد من جديد. إن تلك الأحوال التي وجدت لها التعزيز والرعاية في كبرياتي لم نعد تتخلل كي تعود علي بالتعبط والتباعد" (10).

ليس من المستغرب أن تكون هذه النتيجة الدينية، وبصحتها إحساس بأن الوجود الذي كان قائما، يقوم الآن، عسيرة على الفهم. فكير كيغارد يضع هذا النوع من الخبرة في موضع المواجهة مع التأمل الهيجلي، الأمر الذي يتناقى مع فجأة التكرار المفصل والذي بدل ذلك يحشر الواقع مواربة في قلب تلك الأصناف، ويخرج به منها علما أنها الأصناف التي تسلبه من نفس أنيته الواقعية والتي يحاول جاهدا كيغارد أن يحافظ عليها مهما كان الثمن. إن كتابة كيغارد نفسها، ولا سيما بالأشكال التي تستفيد منها، تحاول أن تعوض عن التصدع الموجود بين ما كان قائما وبين ما يقوم الآن. فكتاب "التكرار" مثلا مبني بنية رواية لجيمز أو كونراد، طلق بالأطر والرواة الذي يحيطون بعمل يصعب فهمه. ومع ذلك فإن الاستعارة للسلاية والإنسانية قوية جدا حتى عند كيغارد،

الذي خطط لفلسفته عن التكرار أن تتسامى على الاستعارة حتى إنه في خاتمة بحثه يصف نفسه، قسطنطين قسطنطيوس، بأنه "كالقابلة في علاقتها بالطفل الذي تستولده، ولذلك بما أنني الإنسان الأكبر سنا فإننا الذي يقوم بالتحدث" (11)، وفي حين أن فلسفة التكرار تبقى تقريبا فإن الوسائل المستخدمة لوصفها ما هي إلا، لكير كيغارد نفسه، قرابة. ولكن التوتر القائم بين الفكرتين مسموح به لأن الإيمان، من باب الافتراض، يتيح امتلاكهما معا. ولقد كان بمقدور فيكو أن ينعت كير كيغارد بنعت المؤرخ الديني الملزم بالمناهج العصبوية.

هيا بنا الآن نلتفت إلى البديل الآخر، وهو البديل القائم في كتاب ماركس المعنون "الثامن عشر من شهر بروميير بالنسبة للويس بونابرت". إن صفحاته الاستهلاكية المتألقة، وكذلك المقدمة التي كتبها ماركس عام 1869 تعلن عن عدائها للفرضية التي مفادها أن التاريخ يحدث تلقائيا أو وفق نزوة إنسان عظيم مولود ذاتيا، وعلى الانفعالات الفوضوية الناجمة عن الأحداث المعقدة، وعلى غياب النظام في مناهج التحليل التاريخي المعتمدة على التشابهاات الجزئية السطحية، وفي كل مكان يؤكد ماركس على الصيغة التي صار العمل من جرائها أكثر الأعمال شهرة ألا وهي: أن كل الأحداث التاريخية العالمية تحدث مرتين أولاها كإساءة، وثانيتهما كمهزلة. فالتكرار هو الخساسة بيد أنها بالنسبة لماركس، على نقض ما هي عليه عند سويغت في "المحاذاة المهدبة"، أو عند فلوبيير في "معجم الأفكار المكتسبة"، ليست مهمة من مهمات النظر إلى المجتمع البشري وكأنه منظومة مغلقة من الصيغ المبتذلة المنطوقة بمنتهى الغباء، بل نتيجة لنظرية منهجية عن العلاقة بين حدث وآخر. إن ماركس ليرغب في البقاء بعيدا عن المذهب الوضعي وعن الحتمية السوقية وعن المخطوطة أو الندم الكنيب. فلئن كان صحيحا أن الأحداث الهامة تحدث مرتين، يكون التكرار وقتها بمثابة شكلها المكاني، في حين أن شكلها الزمني والسياسي والجمالي يكون شيئا آخر. ولكن ما السبيل لتبيان هذا؟

إن الواقع وراء لويس بونابرت ليس أباه بل عمه، الامبراطور العظيم، تماما مثلما أن قدام عام 1848 لا عام 1847 بل عام 1789، وأن قبل المهزلة تقف المأساة، وأن قبل كتابة ".... الثامن عشر من بروميير...." لا مجرد كل من كتب قبل ماركس وإتما هيغل وديدرو. فالشيء الذي يحدد المواضع الصحيحة لهذه السابقات المكسوة قسرا كساء المؤسسات، كما يقول لنا ماركس في مقدمة عام 1869، هو حدث وقع في صميم الأدب الفرنسي، وحدث مر مرور الكرام خارج

فرنسا- وكل كتاب "الثامن عشر..... بروميير...."، تكرر مقنع لهذا الحدث وفقا
لعبارات ماركس -أي ضربة مسددة للخرافة النابليونية" بأسلحة البحث التاريخي
والنقد والهجاء والحصافة "mit den wafen der geschichts chung der kritic. der satire und derwitzes" فإذا كان نابليون الثالث يتظاهر بأنه فعلا نابليون الثاني،
أي السليل المباشر للإمبراطور، تكون مهمة المؤرخ أن يرى الوقائع كما هي
عليه، أي أن الابن ما هو بالفعل إلا ابن الأخ؛ وهكذا فإن كتابة ماركس تطرح
النسخة السلالية المنقحة عن لويس طرعا صائبا وجدليا، كما إنها تعتمد تعميم
واقعة فرنسية، لصالح الاشتراكية العلمية كما كان على إنغلز أن يقول لاحقا، "إن
كلمة gen في Legend، وهي كلمة منسوبة اتيمولوجيا إلى كلمتي Logos و legere،
ليس لها إلا علاقة سطحية ومضللة بكلمة gen في genitor أو في genitatis.
وبناء على ذلك فإن ماركس يصحح ذلك الخطأ الفادح الذي استولت عليه الخرافة
النابليونية؛ والذي مفاده أن رجلا عظيما ينبغي لنا يرث بدوره مركز أبيه. وإن
مايفعله ماركس في كتابته هو إظهار إمكانية تكرار التكرار لكتابة التاريخ مرة
ثانية، أي أن نوعا واحدا من أنواع التكرار المنصوب من قبل ابن الأخ لا يعدو
أن يكون تكرارا سخرة لصلة القرابة.

إن اللغة والتمثيل ينطويان على أهمية حاسمة بالنسبة لمنهج ماركس،
فاستغلال ماركس لكل الأحاييل اللفظية لا يستهدف جعل كتاب ".... الثامن
عشر..... بروميير". قنوة للأدب العقلاني وحسب، لا بل وإن ماركس ليعكس
في لغته فهما أيضا لتلك الطريقة التي ليست للغة نفسها فيها مجرد حقيقة من
حقائق الوراثة البيولوجية بكل تلك البساطة وحسب، بل وهي حقيقة ذات هوية
مكتسبة أيضا على الرغم من انتقالها بشكل سلكي من جيل إلى آخر.

إن ثورة عام 1848 لم تجد ماتحاكيه استهزاء به أفضل من عام
1789 من بعض الزوايا، وأفضل من التقاليد الثورية لأعوام 1793 -
95 من زوايا أخرى. وبأسلوب نفسه فإن الإنسان المتبدئ الذي
يتعلم لغة جديدة يعيد على الدوام ترجمتها إلى لغته الأم: إذ ليس من
الممكن أن يقال عنه بأنه اقتنص روح اللغة الجديدة وبأنه صار قادرا
على التعبير عن نفسه بها بكل بساطة إلا بعد أن يتمكن من استعمالها
دون الرجوع إلى لغته القديمة، وبعد أن يكون قد نسي لغته الأصلية
إبان استخدامه للغة الجديدة(13).

إن مايلمح إليه ماركس هو أن الماضي في اللغوي العائلات على حد

سواء، ينيخ بكله على الحاضر ملحا على طرح معتزلاته أكثر من إتيانه بالعون، فالخط السلاكي للمباشر يتمثل بالأبوة والبنوة وهو الذي ميفضي في اللغة كما في العائلة، إلى نسل مخادع شبه مشوه، أي إلى منهزاة أو إلى لغة خسية. بدلا من أن يفضي إلى نسخة وميمة عسن للسلف أو الأب - إن لم يتعرض للماضي إلى تقليص قواه تقليصا حدا ليهيمن على الحاضر والمستقبل. ولكن ماركس يدرك، في حالة نابليون الثاني، وجود سلسلة كاملة من الضغوط التي تنشط لصالح التفضيل والتي كلها تطل برؤوسها، كتشقلب الأشياء في المرايا، من صميم حافظ التكرار. فهذا هو الأب، أو الأم، فارضا بصمة على الطفل تدفعه لتكرار الماضي، وثالثا ابن الأخ متظاهرا أنه الابن، وثالثا ذلك المسخ الأخرق (مشارا إليه حوالي نهاية الكتيب) مطلا برأسه قبل الأوان وبكل اصطلاح كجنين يتيم، لا بل وبلا أي نسب سلاكي صحيح، ورابعا الرجل الممثل مدعيا بالانتماء إلى طبقة ما ولكنه عمليا يفرض نفسه على طبقة أخرى لترضى به ممثلا لها (إذ كما يقول ماركس عن هذه الطبقة من صغار الملاكين، بأنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم ولذلك يجب تمثيلهم)، وخامسا كل القطاعات غير المنتجة في المجتمع - كاللصوص وقطاع الطرق وثمومسات والسفلة - التي تجلب هذا المخلوق وحتى للطبقة التي يدعي تمثيلها، أي جمهرة الفلاحين الملاكين الذين يقتصر دورهم في المجتمع على أن يكونوا منتجين، تعساني من تكميمه أفواهها وتدميره لها إلى أبد الأبد. فهل هنالك إذا ماثير العجب في أن استغلال لويس بونايرت لتراث عمه يتركز حصرا على ذلك البند في الدستور النابليوني، الذي يشترط أن "البحث عن الأبوة (أي عن الأصل)، شيء ممنوع؟" "la recherche de la paternité est interdite"؟

وبكلمات أخرى فإن لويس بونايرت يضيف الصفة الشرعية على اغتصابه السلطة باستجاده بالتكرار في دورات طيبعية متعاقبة. ومن ناحية أخرى يكرر ماركس تكرار ابن الأخ وبذلك فإنه يسير عامدا متعمدا في اتجاه معاكس لاتجاه الطبيعة. ففي كتاب "... للثامن عشر... بروميير...."، يكون التكرار بمثابة الأداة التي يعتمد عليها ماركس لإيقاع ابن الأخ في فخ عالم متحلل العناصر. وبدءا من الجملة الاستهلالية للعمل، وهي الجملة الشهيرة المقبسة من هيغل، كسان على منهج ماركس أن يكرر بغية إظهار الفرق، لا لتثبيت مزاعم بونايرت، وإيراد الحقائق بتصحيح مسيرتها الظاهرية. وتاما كما يتكشف الابن الدعي بأنه ابن أخ بمنتهى الوضوح. كذلك حتى هيغل، الذي كان يعتبر أن تكرار حدث ما تعزيز وتوكيد لقيمه، يكون موضع الاستشهاد والانقلاب عليه. فالتكرار يبين تسذيل

الطبيعة من مستوى الواقع الطبيعي إلى مستوى المحاكاة الزائفة. إن الهيئة والسلطة والقوة تنحدر بالأصل من خلال كل تكرار إلى مادة مدعاة لاحتقار المورخ.

حين حل كرومويل البرلمان الطويل، دخل بمفرده إلى وسطه وأخرج ساعته حتى لا يبقى دقيقة واحدة بعد الموعد الذي حدده له، وطرد خارج المبنى أعضاء البرلمان فرداً فرداً متجنباً بالذم والاستخفاف والاستهتار. وأما نابليون، مع أنه أصغر من قُدوته، فذهب على الأقل إلى مجلس الخمسة عشر يوم 18 بروميير وقرأ عليه حكم إعدامه، ولو بصوت متهدج. ولكن بوناپرت الثاني، الذي وجد نفسه بالمناسبة، صاحب سلطة تنفيذية مختلفة جداً عن سلطة كرومويل أونابليون، فقد فُتس عن قُدوته لا في حوليات التاريخ العالمي بل في حوليات (جمعية 10 ديسمبر)، في حوليات المحاكم الجنائية. (15).

ولن يكون بوسعنا إلا في نهاية العمل أن نفهم النقيض الحقيقي لجوهر التاريخ الذي نفذ بوناپرت، والذي يعلن عنه ماركس حوالي البداية ألا وهو: "كل ما هو موجود يستحق القضاء" (16)، فلكي تكرر حياتك الآن مالا يعني خلق حياة جديدة، بل يعني وضع الموت في الموضع الذي كان فيه حياة من قبل.

إن "الثامن عشر... من بروميير...". يجسد النقل التصحيحي للحياة من عالم فرنسا في عام 1848، حيث كانت قد تقوضت بالموت الذي كان يفتح نفسه بالحياة، إلى صفحات النثر النقدي والعلمي لدى ماركس. فالنثر يحل القديس ويعطي التفاصيل الدقيقة للتكرار الذي تتكره لويس بوناپرت كبديل لنابليون"، أي البديل المزيف لنابليون (10)، إن عمل ماركس ما هو بالمأثرة الطبيعية ولا بالتوكيد المذهل: إنه تكرار لصلة التقرب وتكرار صار ممكناً بواسطة الوعي النقدي. إنه يبشر بثورة ميتولوجية تكون من خلالها حقائق الطبيعة، كما هو عليه الأمر في العلمين الطبيعي والبشري، موضع التفكير، ومن ثم موضع التركيب من جديد بشكل يؤثر الجدل الحيف، مثلما جرى تماماً خلال القرن التاسع عشر في المتحف أو المختبر أو في غرفة الصف أو المكتبة، حيث قام تفكير الحقائق وتركيبها في وحدات ذات معنى تعليمي، وربما بمقصد تبين أن القوة البشرية أكثر قدرة على تحويل شكل الطبيعة منها على تثبيت الشكل الذي هو عليه. وإن

(10) المترجم — "als den Ersatzmann Napoleons"

سيرورة أخرى موازية لسيرورة صلة التقرب تحدث في الفيلولوجيا وفي الرواية والسوسبولوجيا، حيث يتحول التكرار إلى مظهر من مظاهر التقنية البنيوية التحليلية. فالتكرار على أرجح الظن مقيد بالانتقال من إعادة تجميع الخبرة بشكل فوري إلى إعادة تشكيلها وترتيبها بشكل متكاثر الوساطة، الأمر الذي يفضي إلى تزايد التفاوت بين هذه النسخة وبين نسختها المكرورة، وذلك لأن الشيء المكرور لا يمكنه أن يتخلص طويلا من السخريات التي يحملها في صميمه. إن التكرار حتى في الوقت الذي يحدث فيه يثير التساؤل التالي: هل يعزز التكرار حقيقة ما أم سينزل بمرئيتها إلى تحت؟ غير أن هذا التساؤل يطرح إدراك شينين، في المكان الذي كان فيه استرخاء لواحد منهما من قبل، مع العلم أن مثل هذه المعرفة، شأنها شأن الإنجاب. يتعذر فعلا عكسها إلى النقيض. وبعد ذلك تتفاقم المشكلات، ولكن هل تتفاقم بشكل طبيعي أو بشكل غير طبيعي، بشكل قرابة أو تقرب؟ وذلك هو السؤال.



6- من الأصالة

هناك بضع طرائق أساسية تبدو فيها الأصالة، كخاصية أو فكرة، شيئاً جوهرياً بالنسبة لخبرة الأدب، ولكن للشيء الذي يخلف في الذهن نفس ذلك الانطباع هو النحو المطلق للتلميحات الفرعية عن الأصالة في التفكيرنا عن الأدب. فالمرء لا يتحدث فقط عن كتاب بأنه أصيل، وعن كاتب بأن لديه من الأصالة مقدارا لوفى أو أقل مما لدى كاتب آخر، لا بل ويتحدث أيضا عن الاستخدامات الأصيلة لكذا وكذا شكل ونوع وأسلوب وبنية، وعلاوة على ذلك فثمة أوصاف مختصة بالأصالة موجودة في مجمل التفكير المعنى بتفصيلات أدبية من مثل الأصول والغريبة والرائدكالية والابتكار والتأثير والموروث والأعراف والعصور. وما من سبب وجيه يدعو الآن للاختلاف مع ويليك ووارن اللذين قالاً بكل التقضاب في عام 1948، أن الأصالة ماهي بالفعل إلا "مشكلة أساسية في تاريخ الأدب" (1). ولكن، ترى، ما مقدار أساسية هذه المشكلة وما مقدار إصرارها على اللروغان؟ وهل يجب أن تستأثر بالاهتمام التحليلي للباحث والكاتب المعلم وتلميذ الأدب؟

وأما أنا فأسوق الحجج على أن الأصالة شيء جدير بالبحث العميق، ولا سيما إن نظر المرء نظرة أكثر من عابرة إلى ذلك الاعتقاد الذي مفاده أن دراسة الأدب تلعب في العالم المعاصر دورا نقديا وفكريا حاسما ولو أنه ناقص التحديد. وأجد لزاما علي أن أقول للثو أن أي اهتمام بهذه الخاصية المييزة نقره بالأدب، بغية ارتقاء هذا الاهتمام إلى أكثر من لائحة من الأمثلة (مارلو أصيل لأنه..... أو درايدن لديه أصالة لأنه.....)، لا يمكن تعزيزه على نحو مفيد إلا في مستوى من البحث ليس في العادة مقرونا بممارسة الدراسة الأدبية، ألا وهو المستوى النظري إن العقيدة السائدة الآن هي أن الأدب هو الشيء الملموس، بشريا واجتماعيا وتاريخيا، الأمر الذي يعني القول بأن الأدب يمدنسا بأمثلة جمالية عن كل صنف من أصناف الخبرة. وأما النظرية، من ناحية

أخرى، فمقرونة بالتجريدات والأفكار، أو بكل ما يتصوره تلميذ الأديب على أنه جدير بالدفاع عنه، بيد أن هذا القول لا يعني أن للنظرية لا تأثير لها في أوساط الأديباء، وذلك لأن حد السطوة الذي تبلغه مختلف نظريات النقد على التلاميذ والمعلمين سواء بمواء ما هو إلا علامة من علامات التعرض للأحاييل النظرية.

إنها لمصادفة تنويرية أن ما أعنيه بالمستوى النظري للبحث مرتبط تاريخياً في الغرب. بانطباع عن الأصالة. فالموضوع الذي تناولته محاورات أفلاطون قبل غيرها، ومن ثم أرسطو من زاوية نقدية، هو العلاقة بين معرفة الأفكار (أي النظرية) وبين حياة الإنسان. لقد كان أفلاطون، كما يقول: "ويرنرجير": "أول من طرح الإنسان النظري كمسألة أخلاقية في صلب الفلسفة وأول من برز حياته ومجدها" (2)، فبين أفلاطون والجيل المؤلف من تلامذة أرسطو - علماء أن أرسطو نفسه ما تخلى قط عن إرثه الأفلاطوني (أي عن اعتقاده بالقيمة الأخلاقية للحياة النظرية)، الذي كان حاسماً جداً بخصوص موقفه من البحث ومن تصوره المثالي للعلم (3)، تغير ذلك الاعتقاد تغيراً انتقال من التصور المثالي لحياة التأمل الروحي إلى الإدلاء بالبراهين لمصلحة حياة مفعمة بال نشاط، وحياة معقدة، ويشير جيجر إلى أن القصص عن الفلاسفة كانت تستخدم كأدلة عن الأصالة، أي عن ذلك السلوك الغريب الذي كان يسلكه الفلاسفة، نظرياً وتأملياً، بين الناس وهكذا...

نجد في البداية أن سقراط وأفلاطون يربطان العالم الأخلاقي بالمعرفة الفلسفية للوجود ومن ثم نرى لدى ديكاركوس أنه تلميذ لأرسطو، أن النموذج العلمي المثالي والحياة والأخلاق مسحوبة مجدداً من تحت سلطة التأمل الفلسفي الرفيع لتستعيد استقلالها، وأن الجناح الجسور للفكر التأملي جناح مقصوص. وبذلك العملية تخور قوة النموذج المثالي للحياة النظرية. وحين تصادف الحياة النظرية بعد ذلك نجدها على الدوام عالم "العلم المحض"، ومتناقضة أيضاً مع حياة التطبيق... وما كان بمقدور الحياة النظرية أن تحرر للتجديد إلا بعد تفويض الفلاسفة العظمى والميتافيزيك بواسطة المذهب الشكوكي، مع العلم أن ذلك التجديد اتخذ الآن الشكل الديني للحياة التأملية، والشكل الذي كان المثل الأعلى الرهباني منذ ذلك الزمن الذي حمل فيه عمل أفلاطون ذلك النعت. (4).

فمن هذه المناقشة يأتي التقسيم العام للعمل إلى ناشط من ناحية أولى، وإلى

تأمل نظري من ناحية أخرى. وفي أحد الأوصاف المختصة بصر هذا التقسيم اليوم على وجوده في صيغة أدبية مبسطة على أنه التمييز بين الكتابة الأصلية الإبداعية وبين الكتابة التأويلية النقدية.

وهذا التقسيم يولد تقسيماً آخر، متساوياً معه، معناه أن الكتابة الأصلية الإبداعية هي الأولى، في حين أن أي نوع آخر من الكتابة فهو الثانوي. وليس هنالك إلا شيء طفيف من المبالغة في القول أن دراسة الأدب في الغرب تدور تحت إشراف أناس عقولهم فياضة بهذه التمييزات.

لمن كاتب مؤلف يقترح التعامل مع سحر العمل والبهيميا والأصالة أي قريباً من المادة الحقيقية للحياة (ونحن نجد دائماً هذا التقارب بين الواقع والأصالة)، إلى كاتب باحث ناقد يقترح صورة الكدح والسلبية والحنة والمادة الثانوية والتسبك الباهت. وفي الوقت الذي تزايدت فيه بمرور الزمن تلك المقارنات بين العمل الأولي الأصل والنقد كنشاط ثانوي تقاليم بخس الناقد حقه، على الرغم من ذلك التسامح الذي تسامحه الأوغسطينيون الإنكليز في القرن الثامن عشر حيال مادعوه بالناقد الحقيقي. وفي هذه الأيام يحظى تلاميذ الأدب بالتشجيع من خلال المنهاج الدراسي وإيديولوجيا الدراسة لكي يبتعدوا بأنفسهم عن ضبابية النقد ويقتربوا بها من المعايير الراسخة (مع العلم أن تصورات أرنولد النقدية لا تزال على نفوذها الكبير)، "للكتاب الإبداعية؛ فالتلاميذ يتنافسون على الملموس ولكن الحيوية تخونهم بالتحديد في الكتابة. وبما أن هذه السيرة صارت وطيدة الأركان، صار على الأرجح يبدو ضرباً من التهافت الرخيص أن يطرح المسرعة الحياة النظرية الأفلاطونية الأروسطية كحياة جديدة بالدراسة المعمقة، إن لم تكن جديدة بالمعاش.

فلا إن كانت النظرية "theoria" موضع فهم صحيح، ولا إن كان الآن بالإمكان تبيان قدرة المستوى النظري للبحث على التعامل مع مسائل كالأصالة، فضلاً عن تبيان قدرته على تحديدي ميادين ومناهج للدراسة أقل تحفظاً من كل مجال الخبرة المتاحة أمام الكتابة الحديثة. إن هذا المنهاج هو ما يشكل صلة الوصل، ولكنني أقصد ذلك النوع البالغ التنظيم الذي يمر مرور الكرام بالموضوعات الدارجة والعسيرة التحديد بنظرة معاصرة. فبالنظرية والبحث النظري بالشكل الجاري تطبيقهما فيه على الأدب أعني بطريقة أساسية ومتناهية التحديد ذلك الاهتمام الفعال الموقوف على الشواغل المناعة على التقليل، ألا وهي الشواغل التي لا تخص أي ميدان إلا ميدان الخبرة الفعلية عموماً والأدب

خصوصاً، ومامن ميدان سوى هذا الميدان لإمكانية قيام شيء من الأمل لتوفير الدقة والتصنيف لتلك المشكلات القادرة على الإتيان بالتمييزات والقابلة للدراسة الحقيقية. إن معظم البرامج والمناهج الأدبية الراهنة نتاج وجهة النظر الإنسانية التي لم تعد تنتجها الثقافة ولا حتى الجامعة. فدراسة الكتاب والصور الأدبية، ودراسة الأجناس والموضوعات الأدبية بين الحين والحين، كانت دائماً تفترض سلفاً معرفة اللغات الكلاسيكية على الأقل، وقسماً من التبحر في التاريخ والفيلولوجيا والفلسفة؛ بيد أن الأمر لم يعد الآن على هذه الشاكلة. وهكذا فإن كلا من التلميذ والأستاذ معاً يجدان لهما البديل الأول: في "إطراء" مناقب الأدب (الذي تلعب فيه دور السقالة الفكرية بعض المصطلحات من أمثال الحس المرهف والانطباع والفتنة)، والبديل الآخر في منظومات المناهج والتقنيات المتعلقة بالدراسة (التي تسعها الوسائل الیقظة من منظومات أخرى بإعداد النص أولاً ومن ثم بطرحه للتأويل). فالنظرية، كما أفهمها، أكثر ضماحة وأكثر قدرة على توفير الدقة المتناهية من أي من ذينك البديلين.

إن القراءة والكتابة مسعيان ينطويان في الصميم على معظم الحوافز اللجوجة عند المرء لإنتاج نص وفهمه. وما هذا الأمر بالبديهي إلا لذلك الإنسان الذي لن يرى، مثلاً، أن الكتابة هي الترجمة المعقدة والمنظمة لعدد لا يحصى من القوى وتحويلها إلى نص قابلة لحل طلاسمه. وهذه القوى تتقاطع بالأساس مع رغبة بالكتابة، وهي الخيار الذي كان له قصب السبق على الرغبة بالتحديث، بالتلميح، بالرقص وهكذا دوليك، وبمقدار ما يتعلق الأمر بالرأي النظري فهناك سؤال أولي جدير بالإجابة عنه ألا وهو لماذا كان المقصود بالكتابة أن تتخذ شكل نص معين، لا أي مسعى آخر غيره؟ ولماذا ذلك النوع الخاص من الكتابة لا نوعاً آخر؟ ولماذا، فيما يتعلق بكتابة مماثلة أخرى، في تلك اللحظة لا في لحظة أخرى؟ فالمقصود هنا هو تلك السلاسل والمجموعات والمركبات من الخبرات العقلانية التي أقدم عليها الكاتب والتي يتجسد الدليل عليها في نص مطبوع. إن الحافز اللاواعي وحتى اللاإرادي ما هو بالحصص إلا حد زميم، بيد أنه ليس بشكل من الأشكال ذلك المسرح العقل الباب في وجه للبحث العقلاني للغة، كما بين فرويد وذاك لإكان في عهد أقرب من فرويد. وأما بالنسبة للقراءة فسهناك سلسلة من الأسئلة على أوتق صلة بالموضوع: فالقراءة تتقصد دائماً ذلك الهدف الذي ينطوي ضمناً على للكتابة التي نحن بصددنا. لماذا نقرأ هذا ولا نكتبه؟ نقرأ لكي نفعل ماذا؟ نقرأ بقصد التطوير أم بقصد التخصص لنرض ما؟ وحتى

في صياغة هذه الأسئلة نخلف وراعنا الكثير من الغموض والسرية المقرونين عادة باستخدامات "الأصالة" فمعظمنا لا يفعلون أكثر من النظر إلى الأصالة كسمة من سمات اهتمامنا، وسمة عرضة للإنعاش أو الاهتزاز جراء تلك الخبرة التي تدفع بكل الأشياء الأخرى إلى المرتبة الثانية أو إلى الابتعاد عن الأنظار. وبما أن هذا النوع من الإزاحة شيء عام نسبياً، فإن من الممكن أيضاً أن تكون الأصالة إسماعلاً لاستبدال خبرة بأخرى استبدالاً لا نهائياً له، واستبدالاً عنيماً على أرجح الظن بين الحين والحين، ولكن بدلاً من أن نترك الكتابة عند ذلك الحد يمكننا دراستها نفسها كمسعى تتفاعل فيه قوى حدودها عرضة للصد كون بعضها مضموم وبعضها معزول وبعضها الآخر مقلوب رأساً على عقب. ولذلك فقيمة الكتابة كموضوع للتحليل هي أنها تحدد بمزيد من الدقة تعاقب الحضور والغياب تعاقباً يكاد أن يكون مغفلاً، وتعاقباً نقره، الطباعاً وإدراكاً، بالأصالة، فالحضور والغياب يكفان عن البقاء مجرد مهمتين من مهمات إدراكنا ونصبحان بدلاً من ذلك أدائين إراديين من قبل الكاتب. وهكذا فإن على الحضور أن يتعامل مع أمور كالتمثيل والتجسيد والمحاكاة والتبيين والتعبير، في حين أن على الغياب أن يتعامل مع الرمزية والتضمين والوحدة التحتية اللا واعية والتركيب. ولذلك يمكن النظر إلى الكتابة أيضاً على أنها الإطار الذي يحدث فيه منهجياً تفاعل الحضور والغياب. إن وصف ريلكه للعنصر الجوهرى في فن رودييه⁽¹¹⁾ ينطبق تمام الانطباق على المعنى الذي أقصده حين قال: "هذا السطح العظيم عظيمة استثنائية تحلى بتبريز متنوع وقياس دقيق، ومن صميمه يجب أن تتبثق الأشياء كالة"(5).

إن كل ما جئنا على ذكره حتى الآن يترك مسألة حساسة على شيء من الغموض. فما هي وحدة الاهتمام النظري؟ أي ماهو الشيء الذي يركز عليه المرء في تفحصه النظري للكتابة أو القراءة؟ أو ماهو السبيل لتحديد وتمييز تخوم الفاصل المكاني أو الزماني؟ وهنا علينا أن نضع أنفسنا في زماننا نحن، ولئن كان هنالك من شيء يسم الكتابة الحديثة بسمة أساسية فهو السخط على الوحدات التقليدية من أمثال النص والكاتب والمصدر، لأهل وحتى على الفكرة. فالنظرة الآن في أحسن الأحوال إلى هذه الوحدات هي أنها تؤدي خدمة مؤقتة كاصطلاحات بديلة مؤقتة في موجز متفق عليه يتضمن النصية، بيد أنها ليست في الحقيقة هي أنفسها إلا بأمس الحاجة لتوضيح وتحليل دقيقين. وكما تسامع

⁽¹¹⁾ أوجست رودييه، نحات فرانسى، (1840-1917)، مشهور بتصويره للهيلة البشرية، المترجم.

فوكو، عند أية نقطة يبدأ نص كاتب ما وأين ينتهي، وهل بطاقة بريدية أو قائمة جرد الثياب في مصبغة بخط ديتشه تشكل حلقة في نصه المتكامل أم لا؟ ومن منطلق الكتابة، من هو سويغت أو شيكسبير أو ماركس؟ وكيف يوسع المرء أن يفهم شخصية من المفروض أن تتضمنها الحروف على الصفحة؟ وقصارى القول فإن مستويات وأبعاد الفهم الفعلي أصبحت غائبة في التوسع والتنوع والتخصص، كما أن استغلال الكتابة الحديثة لهذه المستويات أضحي في غاية الرسوخ - لاحظوا ذلك الاستخدام المذهل للتشابهات والأصداء والتنف والمحاكاة الساخرة لدى إليوت وجويس وكافكا ومان وبورجيس - ريكييت - الأمر الذي صار يستدعي التفتيش عن مخطط جديد واف لتجميع تلك المستويات في وحدات مفهومة.

إن المخطط الحديث نسبياً كالأسلوب (أو الشكل اللغوي)، أو التركيب أدبياً إلى ولادة فروع دراسية مهمة على نحو استثنائي (كالأسلوبية وتحليل التركيب على التوالي) (7)، فهذه الفروع على ارتباط بالمناهج التقليدية كالفيلولوجيا أقل من ارتباطها بالدراسة العلمية الحديثة للغة، تلك الدراسة التي تعتمد نفسها على دراسة العموميات اللغوية التي تيسر الأداء اللغوي، فالنقد المنهجي القديم كنقد نورثروب فراي يفترض أيضاً، على الرغم من أنه غلي، وجود قدرة أدبية محددة وباطنية قادرة على توليد تركيب عويص منظم تنظيمياً دقيقاً. وأما رأيي هنا فهو أن نوعية الدراسة النظرية التي ألتزمها لن تفترض جدلاً، إلا بطريقة بسيطة جداً، الحضور المسبق للشامل لتلك الإملات التي تضغط على الكتاب للكتابة أكثر مما تفترض الوجود المسبق لوحدات كالرواية أو المقالة، ولكن المفترض بدلاً من ذلك هو مجموعة من الظروف أو الأحوال الدنيوية الطارئة التي ملها جاء القرار بالكتابة - وهو مسار العمل المصطفى دون غيره من المسارات الأخرى. وأما وحدة الدراسة فمقيدة بتلك الظروف التي، بالنسبة للكاتب المقصود، يسرت على ما يبدو، أو ولدت، النية على الكتابة.

فالتمييز الذي أميزه موضح تماماً قرب نهاية "إيدروس"، (المقطع 276)، حيث يعزل سقراط "الكلمة الذكية"، أي الكلمة الحية للمعرفة عن تلك الكلمات، "المتناثرة عشوائياً، هنا وهناك... دون أباء لحمايتها". فالكلمات الأولى هي الكلمات المصقولة والمبذورة والمزروعة عن عمد، في حين أن المثاني كلمات 'مكتوبة بالماء'. إن مناقشة سقراط للحيدة الطبقات متمركزة على للكيفية التي تكون فيها المعرفة مصوغة ومبذورة ومكتسبة بالكلمات، ألا وهي تلك العملية

التي يشبهها بتشذيب حذقة ما تشنئياً منهجياً بطيئاً ويخلق أسرة ما من قبل أب نيق. وهنا أيضاً تتصالح النظرية والأصالة وذلك لأنه ليس من الممكن وجود أية معرفة نظرية دون أصل قابل للإدراك: فكل المعرفة الحقيقية، مهما كان شكلها، توجد ضمن مجال الشيء القابل للمعرفة، الأمر الذي يعني أيضاً أن نقول أن الشيء القابل للمعرفة لا يمكن بلوغه إلا "بالدراسة الجذلية"، بالجهد الجهد، وقبل أي شيء بالناية بما هو "الذرية الشرعية"، للعقل، فالدمج الذي يدمج فيه سقراط المعرفة النظرية بأعز إنتاج الإنسان، أي نريته، يؤكد على ما هو في غالب الأحيان في مجاهل النسيان، أي على التجاور بين مهمة بشرية خاصة وملموسة وبين الحاجة لنية عامة نظرية ومجردة. وعملياً فإن سقراط يدفع ذلك التجاور إلى مزيد من التقارب بقوله أن الأهلية النظرية ماهي إلا بمثابة الوالد للمشاغل العملية: ومن هنا يتأتى وجود صلة القرى.

إن هذه الحقيقة بمنتهى البساطة لمن أخصب الحقائق المتاحة للفكر البشري. فهي موجودة عند ماركس بكل ذلك الجلاء، بيد أنها موجودة أيضاً لدى هيجل وكانط وفرويد، فضلاً عن وجودها في أية كتابة تقرب بين التواصل والأصالة، كما هي عليه الحال في الرواية، فسقراط لا يتحدث ببساطة عن النية لإخضاع النظرية للتطبيق، بالشكل الذي يعرضها فيه الشعاع المطروح، بل ويعزز أيضاً الصلة المباشرة بين معرفة مجردة، مما يجعلها محترسة، وبين حافز عملي. وبشكل معكوس ومثير لمزيد من الدهشة، فإن هذه الحقيقة تخلف في الذهن أرسخ الانطباعات عن تحملها مسؤولية أي توسع نظري على حساب النية العملية. وأما طول الزمن الذي ظل فيه هذا الأمر موضع إهمال الدراسات الأدبية فهو من المهمات التي وسها جورج لوكاش ورولان بارثيز بأنها تجسيد الأشياء، أي توشيحها وشاح الأساطير، مع العلم أن الأشياء لا تكتفي بالظهور أنها موجودة ومفترضة وطبيعية وغير متبدلة وحسب، بل وتستبعد آثار أصلها وأثر أية فكرة قد تشير إلى أنها كانت نتيجة نظرية ما، أو سيرورة كان تصميمها يتقصد، بالضبط تغيب أية نظرية أو سيرورة على الإطلاق (8)، ولذلك فدراسة الأدب على أنه كتابة مفترضة ذات عطالة ذاتية، وذات قديمة في النصوص أو الكتب أو القصائد أو المسرحيات، تعني معاملة الشيء الذي ينبثق عن رغبة في الكتابة وكأنه شيء طبيعي وملموس سمع الإشارة إلى أن تلك الرغبة متواصلة ومتنوعة، ومجردة وغير طبيعية إلى حد بالغ باعتبار أن "الكتابة" ماهي إلا ذلك النشاط الذي لا يرتوي البتة باستكمال نص مكتوب. وهكذا فما من شيء إلا

الشغف النظري في المجرّد - للشغف الشامل بالشيء المرشح نوعاً للمعرفة، على الرغم من خضوع الشغف لاحتتمالات عديدة - ربما يستطيع أن يتعامل مع حافز أصيل (مناخ على التقليل)، لا حدود له بمنتهى للوضوح. وإن بمقدور المرء، والحق يقال، أن يأتي بالأدلة المقنعة على أن من الأفضل النظر إلى الكتابة المعاصرة بأنها تخلف الشؤون العملية عن اللحاق بركب الرغبات النظرية واللا عملية، وحتى الطوباوية، وذلك لأن كتابة رواية أو قصة، كما هو عليه الحال بالنسبة لكتاب خرافات من أمثال بورجز وبينشون وشارسيا ماركيز، هي رغبة في سرد قصة ما أكثر بكثير مما هي رغبة في قصة مسرودة.

وثمة اعتراض مشروع على هذا النوع من المحاجة وهو أنني خلطت معرفة شيء ما كالكتابة بفعل إنتاج الكتابة. ومع ذلك ففي "فيدروس" وفي آيسون وفي الجمهورية وفي القوانين، يحزل أفلاطون الفيلسوف عن الفنان، والعارف عن الصانع المسؤول أخلاقياً والمتصوف عن العامل، ولكن مثل هذا النوع من الاستدلال ليس بالتوجه الصحيح إلا جزئياً لأنه يتجاهل أساساً إلحاح سقراط في "فيدروس" على تقريب العاشق من عاشق المعرفة، أي الفيلسوف، مع العلم أنه يحجب نعت "الحكيم"، عليهما كليهما معاً.

لأن ذلك النعت لقب عظيم لا يخص إلا الله وحده - وأما نعتهم بعشاق الحكمة أو الفلاسفة فهو لقبهم المتواضع والمناسب.

فيدروس: هذا شيء ملام تماماً.

سقراط: وأما ذلك الإنسان الذي لا يستطيع أن يترفع على مؤلفاته وتجميعاته التي مر عليه ربح طويل من الزمن وهو يرفعها ويخزنها، ويضيف إليها بعض الأشياء ويحذف منها بعض الأشياء، فمن الممكن دعوته بمنتهى الإنصاف بأنه شاعر أو صانع كلام أو صانع قانون (المقطع 278).

ولربما على نحو أقل شاعرية من سقراط، يمكننا أن نترجم "عشاق الكتابة"، "بالراغبين في الكتابة"، أو "بالتواقين للكتابة"، الأمر الذي يترتب عليه أن النقاد، مثله مثل الروائي، هو كاتب يتوق للكتابة بالكتابة. فعلى ذلك المستوى النظري والعملية يعمل للصعي لإنتاج الكتابة على توحيد (أ)، الأصالة كنيّة مناعة على التقليل لإنجاز نشاط محدد مع (ب)، الأصالة كعمل لا بدّل له مفض إلى الكتابة، وإن كان واحدهما هو ذلك الروائي الذي ينتج رواية أو ذلك الناقد الذي ينتج عملاً عن تلك للرواية، فكلاهما أصيلان سواء بسواء وفقاً لتلك المصطلحات

التي كنت أستخدمها. والتي هي مصطلحات خاصة باعتراف الجميع. فالسؤال عما إذا كان واحدهما أكثر أصالة من الآخر يعني المخاطرة باستنتاجات سوسولوجية من نفس الصنف الذي يتأتى من الحديث عن المساواة في رواية "المدجنة"، ولكن حتى ذلك النوع من الاستنتاج يستلزم شيئاً أكثر شبهاً بدقة بيرير ماشيري أو لوسيان غولدمان منه بدقة أورويل. (9).

هنالك مثالان عن النقد معتمدان على بعض هذه المنطقات المنطقية سوعان مايختران على البال، أولهما من لوكاش وثانيهما من الكلاسيكي الفرنسي جان بيرير فيرنان. فكتاب "نظرية الرواية"، يضطلع بعيب البحث عن ماهية الوعي الأصل الذي يمس ظهور الرواية، مع التسليم جدلاً بتوفر مجموعة معينة من الظروف الفكرية والسيكولوجية والروحية. إن المذهب الذي ذهب لوكاش كان لتحديد مهمته، في صياغة ما كان عليه الحافظ الروائي بالأصل وذلك لأول مرة، علماً أنه هنا كان بمقدوره أن يفعل هذا إلا لأن الرواية، ولأول مرة أيضاً، كانت قد وصلت إلى مرحلة من التطور أتاحت ورود للتعبير الواضحة عن الرواية بأسلوب لا روائي. (10). وأما مقالات فيرنان عن التراجميديا اليونانية فمعتمدة (كتحليلات نيتشه)، على افتراض مفاده أن تلك التراجمديات ماكانت بدائل عن الأفكار، وإنما كانت "أشياء"، مقصود بها بالأصل أداء عمل أصيل، وهكذا فإن التراجميديا تحدث على شكل ذلك الابتكار الذي هو بمثابة شيء جديد جده أساسية في كل وجه من الوجوه، فالتراجميديا تقع في لحظة مشروطة جداً حين تمثل المدينة اليونانية نفسها على المسرح..... وحين تمثل، وهذا أهم الأشياء كافة، أموراً المعضلة ذاتها، ويخلص فيرنان إلى تقريره أن هذه الأمور المعضلة تكور حول ذلك التغيير العسير الذي طرأ على التصور العمومي للإنسان عن نفسه، ألا وهو التغيير الذي "ماكان بالإمكان تخيله، ولا معاشه، ولا حتى التعبير عنه إلا من خلال شكل التراجميديا وحده دون سواء من الأشكال الأخرى..... فكل مشكلات المسؤولية ودرجات اللية والعلاقة بين العامل البشري وأفعاله والآلهة والعالم معروضة من خلال التراجميديا، وماكان بالإمكان عرضها إلا من خلال شكل التراجميديا وحسب" (11)، إن هيغلية لوكاش لم تكن وقتها قد تعرضت لتتقيح ماركسيته، ولذلك فإن

"النظرية" في الطور الأولي لتفكيره كانت لا تزال تعشش في ميدان مثالي فسيح. ولكن الأمر لم يكن على هذا النحو في نظرية فيرنان عن لحظة التراجميديا. إذ بالنسبة إليه كانت اللغة تحتل منزلة مادية وذات استخدامات بالغة التنظيم فسي

الشكل التراجيدي، ومع ذلك لماذا كلا هذين الناقدين يلحان، شأن هذا كشأن ذلك على الصعوبات للبالغة لفهم الشككين للذين كانا يدرسانهما؟ وإن السبب ليكن في أن الرواية والتراجيديا كلتاها يعودبهما القدم إلى أصل تجريدي، روحي أو مادي، ألا وهو ذلك الأصل الذي يتعذر إدراكه توأ أو كاملاً؛ فهاتان للنظريتان، خلافاً للنظرية التأويلية لديلي، لا تلجان إلى حدس متجانس يتجاوز العمر الشفاف للوثائق المدروسة. إن التراجيديا والرواية كلتاها تعودان إلى فترة زمنية ضائعة إلى لبد الأبدن. ولذلك فلن أصالة الشككين ماهي، بأق المعاني، إلا نوع من الضياع الذي نحاول كتابة الناقد للتوصل إليه.

فالأصالة بأحد معانيها الأولية، إذاً، يجب أن تكون ضياعاً، وإلا فإنها ستكون تكرراً، أو لن بمقدورنا أن نقول أن الأصالة، بمقدار ماهي مفهومة على هذه الشاكلة، هي الفرق بين فراغ بدائي وبين تكرار دينوي مؤكد، إن كيركيغارد، كواحد من ضمن العديد من الفلاسفة، لم يكن يرى أي تناقض (فسي مضمار الخبرة الدينية) بين التكرار والأصالة، بيد أننا عموماً نقرن التكرار إما بمرتبنة دوبية (المأساة في المرة الأولى والمهزلة في الثانية)، وإما بعودة اعتراضية، وأما نيتشه فقد كان مهووساً، ولربما لأنه كان فيلولوجياً، بدراسة. سلاسل الأسباب انطلاقاً من الأصناف المختلفة للأصالة. وهكذا فكلمة "Ursprung" (التي تتطابق مع الأفكار التي جلت على بحثها أنفاً بخصوص لوكاش وفيرنان) تحي الظهور الأول والشفاف والأصيل، في حين أن كلمة "Enstehung"، تحي الظهور التاريخي لظاهرة ما، بدء اثبتاقها "point de surgissement" أي (نوعية تلك الأصالة التي حلها توماس كون، وجورجز كانغيهلم في تحليلاته التفرد (12)، كما أن كلمة "Herkunft" تحين الأصل والمصدر اللذين تنبثق عنهما الأصالة. (13).

ومع ذلك فما نيتشه وماركس وفرويد إلا أولئك الكتاب الذين يقوم في عملهم تتاسق رائع بين المحاولات الرلمية لوسم الأصالة (الثورة نشدان الحقيقة، اللاوعي) وبين المحاولات الرلمية لتتسيق ظروف الخبرة البشرية وتكيفها، وتخطيطها. وهكذا فلكل ثورة يجب أن تتوفر ولايد مجموعة من الظروف المتكررة بحيث تكون النتيجة، بناء على مقولة فوكو، تحول الاصالة الحقة كنوع من المصطلحات المطلقة إلى ضرب من الاستحالة (14)، فالنفرد البشري، ومن ثم أية أصالة مقرونة بالمسعى البشري، لهومهمة من مهمات تلك القوانين التي تتسامى على القوانين الفردية، والتي تشكل للنماذج (السيكولوجية والاقتصادية

والفكرية)، التي ندعوها بالتاريخ من حيث توثيقه بالآلاف المسجلات المكتوبة. ولذلك فالتاريخ المكتوب ماهو إلا تذكر مضاد، نوع من المحاكاة الساخرة للتذكر الأفلاطوني، وتذكر مضاد يتيح للمجال تمييز الأشياء الأصلية والأولى والحقيقية من خلال التكمّل. فالإدراك التاريخي بالنسبة لنيثشه، وفق مقولة فوكو، إن هو إلا محاكاة ساخرة في اعتراضه للتذكر، ومفصال فيما يتعلق بالتواصل، وهدام بالنسبة للمعرفة. وبما أن تمييز الأصالة يتزايد عسراً فإن وصف سماتها يتزايد دقة بدوره، وهكذا في خاتمة المطاف فقد انتقلت الأصالة من كونها مثلاً أفلاطونياً، وتحولت إلى شكل مغاير ضمن نموذج طاغ أكبر منها.

إن اللغة لتلعب لها دوراً عظيماً في هذا التبدل. فكل لفظة، مهما كان حجم تفردها، يجب فهمها على أنها جزء من شيء آخر، ولذلك من الجدير بالذكر أن الثورة التي ثارها (أرنو)* كانت بالتحديد ضد هذا النوع من الاتساق. وعلى الرغم من ذلك فإن نتيجة الفهم هي أن النموذج الكبير يروض الفعل المنفرد، وأن ترتيب اللغة يتجاوز الخصائص حتى خصائص النص المكتوب. فالصلة بين الشيء المفهوم وبين اللغة لصلة وثيقة جداً إلى الحد الذي جعل فرويد، مثلاً، يتخذ من الترتيب الكلامي ميداناً له لاستكشاف الشيء غير المفهوم. ولذلك فالكتابة تعني شيئاً أكثر مما يعنيه التحدث (أي أنها تلك الحالة للتكميلية (15) كما نعتها ديريدا)، وذلك لأن ظهور الكتابة وحده يعطي التوكيدات عن الاتساق والمعنى اللذين يتكرر لهما تبعثر الحديث وتشتته هنا وهناك. فالكتابة يمكنها، كما اكتشف مالا رمية فيما بعد، أن تستغني حتى عن أي كاتب يوم قال: "إن العمل الفلي المحض يعني ضمناً استتار للشاعر كمتحدث وإسسلامه للمباهمة بتلك الوسيلة للكلمات ولقوة تباينها المشهود" (16)، إن الكتاب المقدس، وهو المخزن الذي لما ينضب ولا يمكن أن ينضب للكتابة برمتها، يقف فوق الكتب الخاصة كلها.

وهيا بنا الآن نعود إلى ذلك السؤال الذي سألناه من قبل ألا وهو: ماهي وحدة الكتابة التي نستطيع أن ندرس فيها تفاعل التكرار والأصالة؟ فتلك الوحدة لم بعد بالإمكان أن تبقى مجرد عمل أو كاتب وحسب، باعتبار أن كلا من هذين العنصرين يطمح للكتابة مع التسليم جدلاً بوجود منطلق نظري متكامل -خلف مثل هذه محدود الوظيفية. ولكن بما أن الوقت ولا القدرة يتحان للمرء دراسة الكتابة كلها، يصبح من الضرورة بمكان تحليل النية أو الرغبة المقصودة التي حينما كان بالإمكـر فك الرموز وتحولها إلى لغة عانية، تتبثق عنها بالأصل

مجموعة من الكتابة المحددة على وجه التخصيص. وإن مثال الكتابة المحدثة هنا يعطي درساً قاسياً، بيد أنه مقنع، للناقد النظري لكل العصور التاريخية الأخرى، وذلك لأن المرء ليس بوسع أن يعلم الأدب أو يكتب عنه اليوم دون أن يكون متأثراً بطريقة ما بالوضع الأدبي المعاصر. وليس هنالك بحال من الأحوال أية سمة مترابطة منطقياً لوسم هذا الوضع مقدار ترابط سمة تدمره للحميق من الوحدات والأجناس الأدبية والتوقعات من الأزمنة الماضية. ولذلك فمن العجب العجائب أن تكمن أصالة الأدب المعاصر، في خطوطها العريضة، في تجريد أسلافه من الأصالة أو من علو المقام.

وهكذا فأفضل طريقة لدراسة الأصالة لا تتمثل بالتفتيش عن أول شواهد لظاهرة ما، وإنما تتمثل على الأرجح في رؤية نسخة طبق الأصل عنها، أو نسخة موازية لها، أو محاكاة ساخرة لها. أونسخة مكررة عنها، أو في رؤية أصدائها - أي النظر إليها بتلك الطريقة التي حول فيها الأدب نفسه إلى موضوع أساسي للكتابة. إن الشيء الذي يدور حوله الخيال الحديث أو المعاصر أقله تقيد شيء ما في كتاب، في حين أن أكثره يدور حول إعتاق شيء ما من كتاب بواسطة الكتابة. وأما إنجاز هذا الاعتاق فيكون بطرق مختلفة عديدة: فجويس يعتقه "الأوديسة" في دبلن، وإليوت يحرر نفاً من فيرجيل، وبسترونديوس في مجموعة من العبارات المتهافئة. فالكتاب قلما يفكر بالكتابة الأصيلة، وأكثر ما يفكر به هو تكرار الكتابة؛ فصورة الكتابة تتبدل من مخطوطة أصيلة إلى نص مواز، من جراءة عشوائية إلى إنجاب مقصود (فيه الجاس الاستهلاكي لدى هوبكنز يعني التماثل)، من اتساق الأصوات إلى لحن أساسي مكرور. وبما أن الكتاب ما عادوا يستهلون مكاناً جديداً، فهم يميلون لرؤية زمانهم كفترة انقطاع. فهذا هوفيليب سولرز يعبر عن ذلك على النحو التالي: "إن حياة كاتب ما إن هي إلا فترة انقطاع. فالعمل الذي يمارسه الكاتب، والذي يبدو عقيماً في الظاهر، عبارة على اللعبة التي يبدو عليه بأنه يلعبها كلاهما على علاقة بالمستقبل في حقيقة الامر، ذلك المستقبل الذي نعرفه جميعاً على أنه مكان كل العمل الذي يستخدم الرموز. فالأدب ينتمي إلى المستقبل، وليس المستقبل بتاتاً، كما قال، مالارمييه، "أكثر من الصدمة الناجمة عن الشيء الذي كان الواجب يقتضي فعله قبل فعل الأصل أو قرينه". (17).

إن الكثير مما كنت أقوله عن تحول شكل المصطلحات التخيلية التي تمكننا الآن من فهم الأصالة تعبر عنه باختصار تلك العبارة النقدية للفرونية التالية: "Le refins du commencement" رفض البداية، وبما أن إدراكنا الذاتي لأنفسنا ككتاب

قد تبدل من كوننا المبتدئين للمتوحدين (وهنا يخطر على البال هوبكينز مرة ثانية)، إلى كوننا عاملين في ميدان البداية المتواصلة للسابقة (أي السالفة على الدوام)، فإن من الممكن قراءة للكاتب بأنه ذلك الفرد الذي كان حافز تاريخيا أن يكتب دائما في هذا العمل المعين أو ذلك لكي يحرز، كما أحرز مالا رمية، استقلالية الكتابة التي لا تعرف أية حدود. فالكتاب المقدس أسطورة للكتابة، وقلمنا كان حقيقتها البتة. إن التماثل المدعوم بالعديد من الصفحات والسنوات، كالتماثل القائم بين دبلن وأتيكا على سبيل المثال، يسوق للكاتب لا نحو كتاب آخر وإنما على الأرجح نحو "كتابة مطردة". والأكثر فتنة فما سبق هو حالة توماس مان في رواية "دكتور فاوست". فالأسلوب الفني الرائع لتلك الرواية، كما بينه العديدون من النقاد، يكمن في تركيب العناصر المتباينة (المونتاج)، والصدى. فكل من مان وشخصيته الرئيسية في الرواية يتقلدان فن الاستبدال والتغلب والمحاكاة إلى أبد الأبد.

إن أصالتهما تتجسد في ممارسة هذه اللعبة إلى أن يتوصلا إلى حالة من الفراغ - تقويض الحضارة والأخلاق الغربية، والنكوص بالأصالة إلى الصمت من خلال التكرار. فالخلف الذي أقامه أدريان لافركون مع الشيطان يعطيه هبة التميز الفني طيلة سنوات عديدة، بيد أنه منذ أقدم أيامه، ومنذ استهلال الرواية، يظهر عليه وعلى مان الفنون بالتماثل والمحاكاة الساخرة، والسبب بذلك يعود حصرا إلى أن الطبيعة نفسها، حتى الطبيعة، تستسخ نفسها بأعجب الطرق: فالشيء اللاعضوي يحكي العضوي، ويشكل يستسخ شكلا آخر، وهكذا دواليك. وهكذا فإن بنية الرواية، ناهيك عن موضوعها الرئيسي، مصنوعة من بدأة ورجعة الكتابة، إذ إن ثمة نمسا مبدئا أصليا (Cantus firmus) يتعرض للمحاكاة مرارا وتكرارا حتى يفقد، في خاتمة المطاف، سمو شأنه.

إن معالجة مان لهذا كله في رواية لها شبيه غريب بمقالة كتبها ليوسبيتر. فمقالة "الدراسة العلمية للغة والتاريخ الأبي"، ما هي إلا بعد إلقتها على شكل محاضرة للمرة الأولى في برينستون عام 1945، السيرة الذاتية المهنية لسيبتر، أي وصفه لتطور نظريته الفيلولوجية وممارسته لها، إذ يروي فيها الافتتان الذي حل به عند مجيئه إلى أمريكا بالجنر اللغوي وتطوره (إيتيمولوجيا) لكلمتي "onudrum" و "quandary". وإن سيبتر ليكتشف، أثناء تتبعه تغلب البنية اللفظية لهاتين الكلمتين، أن البحث الإيتيمولوجي يبين الكيفية التي تجري فيها "عملية التحريض لمجرد مثل من الأصول". فهاتان الكلمتان تتبقيان من جنرين لاتينيين وفرنسيين عامين، ولذلك فإن مشتقاتهما تحوي على "Calembuor"،

(تورية) و"Carrefour" (تقاطع طرق)، و"quadrifurcus"، (كلمة لاتينية بمعنى تقاطع طرق)، و"calembourdaïne"، التي تتحول فسي تطور ما إلى conimbrum و conundrum و quonundrum، وأخيرا إلى quandery، ولذلك فإنه يخلص إلى مايلي.

إن تقلب وتقطع أسرة الكلمة (Conundrum - quandary) يشكلان الدليل على الموقع الذي تحتله الكلمة في البيئة الجديدة.

ولكن التقلب الواضح في كلمتنا الإنكليزية كان سمة لكلمة calembredaine (- calembour)، حتى في البيئة البيئية. فأسرة هذه الكلمة الفرنسية، كما أسلفنا القول، كان خليطا من جذري كلمتين على الأكل، وهكذا يقضي الواجب أن نستنتج أن التقلب مرتبط أيضا بالمضمون للدلالة: فكلمة تعني "التورية أو النزوة"، تسلك مسلك الفزوات بمعنى البساطة - مثلها بذلك تماما مثل الكلمات الدالة على "الفراشة"، في كل لغات العالم(18).

إن أي قارئ لرواية "دكتور فاوست" سوف يرى الآن للتو المقدار الكبير من الإيحاء الذي تحظى به الرواية من مجمل هذا الخط من الاستدلال، لا لأن أدريان الراشد محاط في ميونيخ بزمرة مسخر من عائلته الأصلية في فينستر شخيرن ليس إلا، بل ولأن توقعه لفعل ماكان يفعله أبوه، أي "تأمل تلك المسخر"، يبقى على حاله أيضا، وحوالي بداية الكتاب يصف زيتلوم فراشة، بأنها "ذات عري شفاف"، وذلك لأن مظهر وعادات هيتبرا لزميرالداء، التي تشبه مظهر وعادات فراشة النباتات، خداعة جدا.

لم يكن على جانحي هيتبرا إلا بقعة سوداء بنفسجية ووردية، وماكان بمقدور المرء أن يرى فيها أي شيء آخر سوى تلك البقعة، وحينما كانت تطير كانت تبدو كتويج تذروه الرياح. ويحتمل أن هناك فراشة النباتات التي كان فوق جانحيها خيط مثلث الأكوان، في حين أنهما في سافلتيهما كانا يشبهان بدقة عجيبة ورقة النباتات، لا في الشكل والتعريق وحسب بل وفي الاستنساخ الدقيق لعيوب صغيرة كنقاط ماء زلقة وناميات صغيرة من ثآليل وفطور وما شابه ذلك وحين كان ذلك المخلوق الفطن يحط رحاله بين أوراق النباتات ويطوي جناحيه، كان يختفي جراء التكيف تماما حتى إن أعدائه كان يعجز عن تمييزه.... لأن المرء لا يستطيع أن يعجز تلك الحيلة لنهاية الفراشة وحساباتها. أجل، أجل، إن الطبيعة تعرف ورقتها بمنتهى الدقة: إنها لا تعرف كماتها وحسب بل تعرف ثغراتها

وعيوبها العادية، وهي تكرر مآربة أوحفاوة مظهرها الخارجي في مضمار آخر، كما تفعل على ساقلة هذه الفراشة، فراشتها، بغية تضليل الآخرين وإبعادهم عن مخلوقاتها..... فهذه الفراشة صانت نفسها، إذا، كونها صارت متولوية عن الأنظار.(19).

إن هذه الأوصاف تكتب بغواية أدريان من قبل للمومن، بالشعار المستتر في موسيقاه، وبحلقه مع الشيطان، ألا وهي تلك الأمور التي تعزى عموما إلى هيتيرا إزمير الداء، فدهاء الفراشة وظيفة من وظائف الطبيعة، كما أن فكرة فراشة متقلبة تردد أصداء طبيعة اللغة من خلال تأملات سبيتر، وفي حالتها الفيلولوجي والروائي معا، علاوة على ملقيل أعلاه. لا.

تعزى البنة عملية الاستساخ والتكرار لأي شيء أكثر تشخيصا من "الطبيعة"، وهكذا فبمقدورنا أن نقول أن الأصالة لا تكمن لا في اللغة ولا في العناصر. باعتبار أنهما كليهما يجعلان من المستحيل عمليا قيام أية محاولة للتمييز فيما بين الأصل وبين نسخته التقليدية، وما هذا الأمر إلا استنتاج على المستوى الأول، في حين أننا نلاحظ كقراء، على المستوى الآخر، التدخل الشخصي الذي يتخلله كل من سبيتر كفيلولوجي ومان كروائي وأدريان كشخصية فاضلية. في أعمال وسط متقلب لكي يوضحوا فيه نظام التناسق البارح. وهكذا فإن ممارسة السلطة الفردية، بحول العناصر تحولا كافيا لتوريط الفرد في مهمة تشغيلها: سبيتر كفيلولوجي وأدريان كموسيقار شيطاني.

لقد تعددت عن قصد تأجيل طرح السؤال التالي: هل كان مان تحت وطأة "تأثير" سبيتر؟ وذلك التأجيل كان لأن مثل هذا السؤال يثير ولا بد مشكلة الأصالة، علما أنني كنت بالفعل على ما يبدو ألمح إلى أن الناقد أكثر أصالة، بمعنى ما، من الكاتب الأصلي. ولكن ذلك ليس بيت القصيد. فمساغتي تنقصد إلقاء مسؤولية الأصالة على كل مهنة تعنى "بتشغيل" اللغة، وإن مان وسبيتر نفسيهما لا يقران، من وجهة نظري النظرية، بوجود أية أصالة قائمة بحد ذاتها "per se" لأن الطبيعة واللغة نظامان من أنظمة الاستساخ ليس إلا. وانطلاقا من المعقول فإن الأصالة، من الناحية الأخرى، هي تلك السمة المكتشفة في أي من الكاتبين نكتشفه أولا وهي، علاوة على ذلك، في انطباعاتنا عن الجودة والقوة مغرقة في الذاتية إلى ذلك للحد الذي يحول بينها وبين أي تحليل مؤكد. ولكن جراء التحول من الكتابة الأصلية إلى الكتابة المثيلة يقوم تحول أخطر أيضا في تصور الأصالة التي تصبح الآن سمة من نوع ما للعبة مركبة. ولما مسؤولية الكاتب فهي التحكم بهذه اللعبة التي تترك له أولها حرية الخيار تماما فيما يتعلق

بأمور من أمثال نقطة البدء والمركز الذي تتمحور عليه الكتابة وهكذا دواليك. ومع ذلك فمسؤوليات الكاتب هذه ليست بالأفكار المجردة أو الضمنية التي تتكدس فوق اللغة من لدن ناقد ما، ولكنها أفكار جوهرية مادياً للكتابة نفسها. وهنا أقصد أساساً الإحساس للفعل بالبعد أو القرب من "الموضوع"، المنوط بالكتابة، والإحساس الذي تحسه الكتابة من أنها مادياً متساوية في الامتداد الزماني أو المكاني مع ما نقوله.

وتقليدياً كان الحرف الزماني في الدراسة الأكاديمية استنكارياً. فحين ننظر للكتابة أنها كانت محط الاستكمال قبل حين من الزمان. وإذ لك فإن الناقد يعيد لنص من النصوص معناه الأصلي، أي ذلك المعنى الذي يحسب الخيال قد ضاع خلال الزمن أو التفتية. لابل وإبنا الآن حتى أقل احتمالاً أن نهتم بتلك الدراسة التي تبين علاقة نص ما بالمرحلة المعاصرة إلا، كما أسلفت القول، لدواعي مجارة الزري السائد وحسب، ولكن بالعمق للمزيد من التحدي الذي تطرحه ثمة نظرية للدراسة التي نعتبر للكتابة ثمرة شيء يتزعزع في صميم الكتابة: الأمر الذي كان من اكتشاف ما لارميه. وهكذا فإن الهدف الأسمى للكتابة، ولربما الهدف النهائي، هو الوصول إلى ذلك الكتاب الذي يراه للتطور كمنظومة كتب، أي نوعاً من أنواع المكتبات النشطة التي يكمن مفعولها في التحريض على الإتيان بالشكل من الحرية الانضباطية التي تتحول تدريجياً كي تصبح أمراً واقعاً، فإذا كان للأصالة كتصور تلك القدرة على ضغط الزمن لأمد طويل جداً والرجوع به إلى سمو مفقود في أحسن الأحوال، وإلى طوياليات مستعانة في أسوأ الأحوال، لكان هذا سبباً وجيهاً لإعادة توجيه دراستنا منهجياً نحو المستقبل. وإن الانقلاب بالمنطلق إلى هذا الوضع البالغ التطرف له، كما قال فوكو وغيلز دي لوز، أثر تجريد للفكر من صبغته الأفلاطونية. (20)، إذا ما الشيء الذي يمكن أن يكون أكثر أفلاطونية من رؤية الأدب كمحاكاة (بالنظر شزراً إليه)، والخبرة كشيء أصيل، والتاريخ كخط مستقيم من منبعه حتى الزمن الراهن؟ وفي الوقت الذي ينكشف فيه هذا النوع من الاستقامة الخطية للاهوت الذي هي عليه في حقيقة الأمر، يصبح فيه بالإمكان قيام واقع دنيوي للكتابة. فالتعبير الذي ساقه فوكو عن ذلك الواقع هو نظام للخطاب "l'ordre du dudiocours" بيد أننا نستطيع أن نميز فيه أصالة الكتابة أصالة حقيقية ذات تركيب هائل، في وشائجها المعقدة مع العالم الاجتماعي، وهي تسير في اتجاه معاكس لاتجاه الطبيعة.



7 - الدروب المطروقة والمحبوبة في النقد المعاصر

لا يزال من صحيح القول أن المقتطفات الأدبية المختارة عن النظرية والنقد الأدبيين الحديثين، للمجموعة استجابة لمطلب النصوص النظرية، تساعدنا في أن نخمن قيام مقدار واف وتشكيلة واسعة من العمل الجاري في هذه الأيام (1). ولكن على الرغم من أن هذه المقتطفات معينة في كونها مؤشراً عما يمكن اعتباره بأن الكتلة الرئيسة للنظرية الأدبية، إلا أنها غير معينة جداً في مساعدتنا على تقدير مدى التحسن أو السوء الذي بلغه النقد الأدبي على العموم.

فالأمر لا يقتصر على معرفة الشيء الذي يمكن مقارنته بالنقد الحديث أو المعاصر (فهل هو النقد الكلاسيكي؟ أو النقد التقليدي؟ أم هل هو مع النقد قبل جيل مضى؟ وما معنى الجيل في النقد، بالمناسبة؟) يكاد يكون من المستحيل أن تحمل القراء، أو نقاداً أقل احترافاً من غيرهم بكثير، على الاتفاق حول أعراض النقد أو حول جنواه. وأمر أكثر إشكالاً هو للتمييز القائم في أغلب الأحيان بين النظرية النقدية وبين النقد العملي، أو بين نظرية شيء ما وبين توجيه النقد إليه أو عنه. وإن من المستغرب جداً أن يكون هنالك احتمال باكتفاء المحججين النقادين المتحالفين ببيانات وطنية فجأة (كفرنسي أو أوربي قبالة إنكليزي أو أمريكي)، في التعامل مع هذه التمييزات وفي السماح لها باحتلال مساحات واسعة جداً في مضمار التعصب الفكري. وأما فيما يتعلق بالأسماء فحدث ولا حرج ففراي وليفيز يثيران مشاعر غير لائقة، في الوقت الذي قد يثير فيه ديريدا وليفيز مشاعر أكثر فظاظاً حتى. إن النقد الجيد، بمعنى النقد المستحسن، من الممكن لذلك أن يقترن بالشأن الأخلاقي الأنطولوجي/ماكسوني، بالتوكيد التقويمي بنوع معين من الاهتمام بالأداء الأسلوبية، وبالتأكيد على القراءة الواقعية كشيء متناقض مع شيء مجرد (وأجنبي) من مثل فلسفة زائفة أو عمومية. ولئن وقفت

على الطرف الآخر من هذا الشراك لوجدت نعوتا، كالإقليمي وغير النظري وغير المعضل وغير المدرك لذاته، تطلق سهامها على الخصم، وبعد كل هذا وذاك فبمقدور المرء أن يطوح بكلمات من أمثال البنية ودلالة اللفظة والتأويل، وببلك الكلمة التي تحتل أقصى ركن تقريباً في للجانب المضاد، ألا وهي كلمة التفكيك. وإن أي قارئ من قراء الصحف الأدبية يعرف مخزون كلا الجانبين معاً، وقد يتقابه السام منهما كليهما أيضاً، وبمقدور ذلك السام الذي يتعرض أو تتعرض إليه جراء أي انتقائي يحول استخدام كل المفردات الانشاقية ليصنع منها أطروحة مناقضة مبهمة. بيد أن بمقدور المرء أن يقول، على غرار مقولة مؤرخ انطباعي، أن هنالك أشياء تقال عما يدور في النقد المعاصر في هذه الأيام ألا وهي تلك الأشياء التي تمثل الزي السائد. فما هي، ترى، الافتراضات التي تعتمد عليها المقطعات الأدبية حيال اهتمام قرائها بالنقد المعاصر في الوقت الذي تتظاهر فيه أنهم بالنقد المعاصر يفهمون "ذلك النقد الذي ليس بوسع المرء أن يتجاهله" أو ذلك "النقد الذي يظهر، جراء غرابته، بمظهر الزي السائد أو صاحب السلطان الفكري المحض لكي يجعل الناس يصدقون بأنه ممثل النوع المعاصر أوحى طليعته ربما؟

إن سؤالاً من هذا النوع لا يتظاهر بأنه يجب على بعض العضلات الأساسية التي يوجهها النقد، لا وإن يتخطى أيضاً، منذ البدء، مستوى الممارسة المفيدة التي يستطيع المرء بها أن يرسم حدود الميدان النقدي بغية اقتراح تغييرات لصالحه أو ترميم بعض الثغرات فيه. ولئن كان لهذه المقطعات أن تؤدي أية وظيفة حقيقية - بغض النظر عن كونها طرائق مريحة للقارئ لكي يتشبث بتلابيب بعض المقالات الشاردة - فهي أن تجعل المرء يظن بأنها تشكل توافق آراء للنقاد في هذه الأيام، وأساساً في متناول اليد تفترض بأنه دقيق، ومنه تطلق عملها هي، وإليه تستجيب، وبناء عليه تحدد أنفسها، أي حلفاءها وخصومها، ففي قبول مثل هذا الأساس يفترض النقد أيضاً أساساً لهذا الأساس وقد يقولون، دون مراوغة مفرطة، أن هذه المقطعات وما تمثله تنقص أن تكون مختلفة عن غيرها من المقطعات وتوافقات الآراء السابقة، التي هي مختلفة بدورها عن سابقتها أيضاً وهكذا دواليك. إن من الواضح أن التغيير النقدي أقل تعاقباً وفجائية من ذلك، ولكن هيا بنا نسلم جدلاً بوجود مسحة من التغيير تتضمنها هذه المقطعات وتستغلها أيضاً.

فالنقد في أمريكا في هذه الآونة أكثر عالمية، بطريقة واضحة تماماً مما كان

عليه منذ أول عقدين من عقود هذا القرن، إن مجموعة ماكسي دوناتو المعنونة بـ "الجدل البنائي"، تسجل بمنتهى التوثيق ذلك التدخل الفرنسي الدائب على مايبود في الخطاب النقدي الأمريكي، مثلها مثل مؤتمر عام 1966 الذي اشتملت محاضرات جلساته المنشورة على أول تجميع هام للنقاد الأجانب في الولايات المتحدة. فالتدخل الفرنسي أدى فضلاً عن ذلك إلى انفتاح الأبواب والنوافذ على بقية أوروبا، أولاً على الأقاليم والبلدان الرومانسية (كجينييف وإيطاليا على وجه الخصوص)، ومن ثم على مناطق كالمانيا والاتحاد السوفياتي. إن هذه النزعة العالمية الجديدة أحييت بالفعل الاهتمام بالتوجهات القديمة أو الوطنية التي ماكانت معروفة من قبل (إلا للاختصاصيين، كتوجهات س.س. بيرس،، كما أحييت الاهتمام بفيلولوجيين من أمثال أورباخ وكيرتيوس وسبيزر، وبالشكلين الروس أيضاً.

فثمة نتيجة هامة بالنسبة لمن كان يمارس النقد ويكتب بالإنكليزية، ولمن كان يهتم بالمسائل النظرية، كانت تأكل مركزية الدراسات الإنكليزية. إن المقالة الشهيرة لريتشارد بويرير في مجلة بوليتاركن "قضايا" المنشورة في عام 1970 أصبحت عن هواجس الناقد الناطق بالإنكليزية حيال المؤلف الذي كان يعتمد النقد، بدءاً بأرنولد و انتهاء بليفيز، والذي مفاده أن الواجب يقضي بالعثور على محورنا الأخلاقي مبسوطاً في الكلاسيكيات الإنكليزية (2)، فالمحاكمات تعرضت للتحول إلى فاعلية، كذلك التي دعاها "بارثيز"، بالفاعلية البنوية والكتابة (3)، أو إلى كينونة منعوتة بالأدب الحديث بعد أن خلغ عليها التصور مقدراً أوفى من الاتساع. وما تلك العبارة الأخيرة إلا من عدييات ليونيل تريلينغ التي كانت، حين استخدمها لأول مرة في عام 1961، تردد أصداء الاحتجاج ضد أرنولد على وجه الخصوص. ولما كان أرنولد يرى أن الناقد الأمثل هو ذلك الناقد الذي يتحدث، مع العلم أن أرنولد نفسه كان الناقد الذي وضع عمله الدراسات الإنكليزية في قلب البرنامج الأدبي في الولايات المتحدة بكل تأكيد، عن نوع من الأدب الحديث الذي يشتمل على كل من دييرو ومان وفرويد وجيد وكافكا، كان رأيه ذلك إعلاناً هاماً عن مقدار اتساع المدى العالمي والديالكتيكي الذي أضحي عليه النقد الناطق بالإنكليزية. (4).

لم يعد على أوثق ارتباط بالموضوع أن يكون الناقد النبيه الشاب قد تلقى دورات تعليمية في (المجمع الإنكليزي)، باللغة الفرنسية عن الكتاب الفرنسيين وحسب، لابل وصار عليه الآن أن يقضي ردهاً طويلاً من الزمن في قراءة

بارثيز وديريدا وتودوروف وجينيت، وأن يستشهد بهم أيضاً. وعلاوة على ذلك ثمة مفردات جديدة سمها إن شئت فرنسية/إنكليزية، - طفقت تطرح مصطلحات من أمثال "bricolage و décodage, decoupage"،⁽¹²⁾ بشيء من الثقة أن فهمها سيكون بمقدور أي إنسان. وحفنة من المحظوظين كانت سوف تستشهد تطربها بكل من زوندي وبينيامين وأنورنو ومايرو إنزينيرغ وباختين وإيكو ولوتمان، وبالطبع بجاكبسون الكلي للوجود، وهكذا لم يعد موضع الاعتراض أن تعتمد مقتطفات من النظرية الأدبية ذلك الاعتماد الكبير على العمل العالمي كشيء مناقض للعمل المحلي علي وجه الحصر. فبالتحول الذي تحوله (النقد الجديد)، مما كان يبدو نزماً ضيقاً في أفق التفكير إلى الانغماس الذي انغمسه أحياناً هذا (النقد الجديد) في النزعة العالمية، كان التكامل المعزول للدراسات الإنكليزية- ككتلة من النصوص، كموروث، كموضوع، كنبرة صوت، كفرع دراسي محكم جيد التحديد - هو الذي عانى الأمرين في هذا التحول.

إن بمقدور المرء أن يدعو هذه الخسارة بأنها خسارة للموضوعية، أي بمعنى الحالة الموضوعية، فأفكار عن الحدود والتخوم، وبصحبها أفكار عن كل ما يتعلق بالوطن من أدب وجنس وأبي وعصر ونص بألم عينه وكاتب، يبدو أنها وهنت فالسهولة التي كان يوسع المرء أن يؤكد فيها أن الحركة الرومانسية هي كذا وكذا، أو أن الموروث هو ثمة أعمال معينة مرتبة وفق ترتيب معين، جرى استبدالها إما بنظرية أوبأمثلة تطبيقية عن المقاصد النصية. إن نظرية بارثيز النقدية، بتوكيداتا على الكتابة "écriture" وعلى التخفيف من غلواء كاتب ما (كما في حديث بارثيز عن راسين)، وعلى نص كلي النفوذ (كما جاء في⁽¹³⁾ S/Z) وعلى نص مثير كما في "Le plaisir du texte"، (متعة النص)، تصور بدقة معقولة ذلك التحول الذي تم في نوع من أنواع الفروع التاريخي المصبوغ بصبغة موضوعية والمتمركز على الدراسات الإنكليزية أو الفرنسية كمحور له، إلى نوع من أنواع الأدوات النقدية للعالمية التي تأتيها الأهمية من فاعليتها لا من، بحال من الأحوال، للمادة الأدبية التي قد تعزها وقد لاتعزها. ومن العجب العجائب أن قديماً معيناً قد فعل فعله على جامعي المقتطفات الذين جاؤوا بمقتطفاتهم من بارثيز وتودوروف وأغفلوا، في الوقت نفسه، من بين أكثر النحلة

⁽¹²⁾ غفر الخاطر: bricolage.

حل الألفاظ: décodage.

تزيق: découpage - للمترجم.

⁽¹³⁾ - طولان دراسة نقدية بهذا العنوان. لرولان بارت - (المترجم).

أصالة كلا من كريستينا وسوليرز وجان بيير فاي، وآخرين من عصابة مجلة "Tel Quel" (14) التي عمدت لاحقاً بالطبع للتكرار لماضيها اليساري وآلست إلى تذكرة مزعجة عن ذلك التقلب الكبير الذي تتقلبه الأنماط الفكرية.

فمن ناحية أولى كان يبدو أن المفردات النقدية العالمية لم تكن تتقصد النصوص أو الموروثات وإنما تتقصد حالة من الوجود قد يحق لنا أن ندعوها بالنصية، ومن الناحية الأخرى تبرز ثمة معتقدات بديلة أخرى لتحل محل الأفكار القديمة عن الكاتب أو العصر أو العمل أو الجنس الأدبي. وكما هو عليه الحال دائماً مع النقد، تظهر الأهمية فجأة على بعض الكتاب القدماء. فكروا في دانتي أو دون "Donne" و "النقاد الجدد"، فكروا في هولدرلين فيما يتعلق بها بيداعسر، وفكروا في روسو وأرتود وباتيل وسوشور وفرويد. ونييتشه بالنسبة لآخر، النقاد، "الجدد"، إن هؤلاء الكتاب يحظون بشرف معاملة المبادئ التي ليس على النصوص كنصوص أن تتخطاها ولا حاجة بها لذلك. فالعودة إليهم تعني، كما عاد لاكان إلى فرويد، توطيد أركانهم كقديسين مصونة لهم مشروعيتهم بالولاء الصادق. ولما النتيجة المشوومة بالنسبة للنقاد الموالين فهي أنهم، حتى لو لم يستعملوا صورة أرنولد ذات التحجر المهيّب كمرادف لقيمة سامية، ليسوا أفضل عرضة لسلطة متأنية من أعمال وكتاب مجولين. ولكن الجدير بالملاحظة يكمن في ذلك الاختزال النقدي الجديد الذي يبحث على الجنون، إذ بدلاً من مناقشة نقطة ما تميل الأمور على الأغلب إلى الإسناد للباهت لنييتشه أو فرويد أو أرتود أو بينيامين - وكان الاسم وحده يحمل قيمة كافية لإبطال أي اعتراض أو لتسوية أي نزاع. ففي معظم الأحيان لا يحمل الاستشهاد معه أي تمييز كالقول أن المقطع الفلاني في العمل الفلاني أفضل من غيره من المقاطع أو أكثر إفادة منها، لا بل والواقع أقل من هذا في بعض الأمثلة الهزلية للوردة عفو خاطر، إذ ما من حاجة تدعو لذلك لأن الاسم والإسناد كافيان. بحد ذاتهما.

إن الشرعة الجديدة تعني أيضاً ماضياً جديداً، أو تاريخاً جديداً كما تعني، لمزيد من سوء الحظ، ضيق أفق جديد. فأني قارئ للنقد الفرنسي الحديث سوف يحترق للذهول حين يتيقن أن كاثيث بيرك، الذي تناول إنتاجه الضخم أول ما تناول بحث العديد من المسائل والمناهج التي ينهمك بها الفرنسيون الآن. إنسان مغمور (5)، فهل هذا الشيء نتيجة للجهل أو الاستخفاف أو الحذف المقصود إيديولوجياً؟ ومثال آخر، وهو المثال الذي يجب عدم تحميل الأوربيين ملامته

(14) - كما هو لو كما هي - المترجم.

بطبعاً، هو موقف التَّبَيُّع الذي يتبع به النقاد الأمريكيون أقرانهم الأوروبيين. ولكن الشيء الذي يبدو هزراً على وجه التخصيص هو تلك الطريقة التي يتخذون بها أحد النقاد أو ينتقد عمل ناقد جليل كبارثيز أوديريدا وقلما تنطبق على المعايير التي حتى لا تقرها أصلاً. وعلى نفس الشاكلة هنالك اتجاه واضح لتفادي البحث التاريخي باعتباره، من حيث الجوهر، أقل أهمية من التأمّل النظري. فمقالات ديريدا عن روسو وكوندريك، إن اكتفينا بمثلين بارزين، فرّخت سلسلة كاملة من التقاليدات التي كانت كلها هزيلة تاريخياً ونصياً هزال مقالات ديريدا(6).

فماذا، ترى، عن الخطاب النقدي السائد نفسه، أو، بمزيد من الدقة، ماذا يفعل الخطاب النقدي؟ وهنا سوف أتحدث عن ذلك للمعتقد البديهي، "apriori" السامي الذي يبدو بأنه يوجه اهتمام النقاد إلى جانب هام واحد من جوانب الخبرة الأدبية: ألا وهو الجانب الوظيفي، ففي معظم ضمام المقتطفات، وفي الأساليب النقدية السائدة، التي تمثلها هذه المقتطفات، نجد أن الناقد يتحدث عما يفعله نص ما، وعن كيفية عمله، وعن كيفية انضمام بعضه لبعض ليفعل أشياء معينة، وعن كيفية كون للنص منظومة متكاملة ومتوازنة ككل، إن هذا النوع الخاص من النزوع الوظيفي كان له أثر مفيد بنفس المقدار الذي قد يبدو فيه بأنه فكرة مهزولة عن الأدب، وذلك لأنه تخطى عن تلك الليّنات البلاغية الفارغة التي لا تفعل أكثر من الإعلان عن عظمة عمل ما وعن قيمته الإنسانية وما شابه ذلك، مع العلم أنه أتاح للنقاد، من جانب آخر، أن يتحدثوا حديثاً جاداً ونقياً ودقيقاً عن النص. فالنقد الذي كان يمارسه الأكاديميون أو الصحفيون أو الهواة، كان في العادة موضع الاعتبار بأنه فرع من الأدب المحض "belles-letters"، ناهيك عن أن عمل الناقد كان، حتى ورود "النقد الجديد"، الإنكليزي والأمريكي، إطرار عمل ما أمام القراء العاديين وأمام النقاد الآخرين سواء بسواء، وأما النقد الوظيفي فإنه يعمل انفصالاً حاداً جداً بين جماعة النقاد والرأي العام، وذلك بالاستناد إلى الفرض القائل أن كتابة عمل أدبي والكتابة عن عمل أدبي ما هما إلا وظيفتان اختصاصيتان بلا أي مرادف أو موجب بسيط لهما في الخبرة البشرية اليومية. ولذلك يجب على المفردات النقدية أن تؤكد على المميزات المناهضة للمميزات الطبيعية وحتى البشرية التي يتميز بها السلوك الكلامي في اللغة المكتوبة. وبما أن الفرضيات التطورية تبدو مشوهة على وجه التخصيص بمقدار ما يتعلق الأمر بالأدب - إذ لا يمكن تقليص الكتابة بتلك البساطة إلى ماضٍ طبيعي أو إلى حافز طبيعي أو إلى لحظة سابقة تجريبياً - فإن النقاد سيهجرون دربهم للتفتيش

عن لغة تقنية ليس لها استخدام ممكن آخر سوى وصف وظائف النص.

وثمة قرار سابق لهذا القرار القضائي باستخدام مفردات تقنية محض موجود في النقد الذي جاء به [أ. ريتشاردز الذي لم يستخدم بالطبع مصطلحات لغوية علمية، علماً أن ما يميزه، وإيميسون أيضاً، عن (النقاد الجدد)، الأمريكيين كان بحثه عن الدقة النقدية دون أية مداخلات لهيئة الأديب أو هيبة الخبرة اليومية. فالدقة في التعامل مع الأدب تنأت بالنسبة إليه من استخدام الكلمات، والكلمات لا يمكن أن تكون دقيقة، إلا من خلال علم الكلمات إثر تنقيتها من التزييف أو العواطف أو الشوائب. وإن الشيء الذي عزله عن أقرانه كان اهتمامه اللاحق بالإنكليزية الأساسية "Basic English"، فضلاً عن استعاراته المتواصلة من اللغة العادية أو من الفلسفة النفسية والسيكولوجيا السلوكية والتجريبية. والصحيح الإضافي عن عمله صحيح أيضاً عن النقاد الذين أنا بصدد بحثهم الآن: فإجراءات المفردات النقدية التقنية المحض تقضي إلى سقطات مؤقتة في نوع من أنواع التزامت العلمي. وفي أمثال هذه اللحظات تصبح القراءة والكتابة مثليين من أمثلة الإنتاج المنظم والمصنف منهجياً، وكان العوامل البشرية المعينة لا تمت بصلة لهذا الأمر. فكلما ضاقت النواة اللغوية (ولنقل مثلاً في نقد غريماس أو لوتمان)، زادت منهجية المدخل وزيادات علمية المذهب الوظيفي.

ففي معظم الأحيان تعود التعريفات بالقارئ إلى المنهج باعتباره أن أحد مقاصد المذهب الوظيفي هو تكميل أداة التحليل مقدار تكميل أي فهم لأشغال النص. وهكذا ففي الوقت الذي يتوفر فيه الذوق السليم لناقد نبيه كبارثيز لمعرفة الفرق النوعي بين إيان فلامينغ وبلزك، يكون ما يقوله صلياً أن الأخير يشتمل على نحو أفضل من الأول (أي أن الأخير أكثر استجابة لقراءة بارثيز قراءة دلالية⁽¹⁵⁾ صرفة). فهذا القول يشبه تقريباً القول بأنك تستطيع كتابة قصة إن كنت تعرف قواعد التأليف، الأمر الذي لا يكفل بمنتهى الوضوح مثل هذه النتيجة، ولكن التعرض الدائم لمخاطر محاربة الوظيفة، يمثل لأغراض عملية، في إعطاء القارئ إحساساً مرضياً ثابتاً منتظماً بالرهبة من الأماكن المغلقة. وبما أن العلاقة بين العمل والنقاد علاقة ذاتية الأحكام وذاتية التأييد. وبما أن للطابع المخصص الذي يطبع تلك العلاقة طابع مقصور عليها ونظامية، فإن القارئ لا يمكنه أن يتوقع إلا الحصول على معرفة من النوع المؤكد والمغلق سلفاً جراء التعريفات الأولية. فأنت تختبر النص وهو يدفع للنقاد للعمل، والنقاد يبين النص إبان عمل

(15) قراءة على ضوء علم دلالات الألفاظ أو الكلمات - المترجم.

النص: إن محصلة هذه التقاطعات ماهي بمنتهى البساطة إلا أنها حدثت. وهكذا فإن البراعة النقدية مقصورة جداً على تغيير تناسق كلمات للعمل وتحويلها إلى مثل عن المنهج.

إن معظم عظماء النقد منهجيون، الأمر الذي قد لا يعنى إلا أنهم قادرون على توضيح وعقلنة معرفتهم المبدئية بالأدب، بيد أنه يعنى في الوقت نفسه أنهم غير خائفين من جعل مناهجهم وكتابتهم مثقوبة بحد ذاتها ومتناسقة فكرياً، أكثر بكثير من عمل أو مناسبة ما. ولكن أمثال هذه التحديات نادرة بالنسبة للنقاد الأكل شأناً. فهم يستخدمون العمل كي يجعلوه يعمل، وهو الشيء الذي يقوم به كما أن منهجهم يبين فاعلية العمل، وهي الشيء الذي يحتازه على الدوام على السدوم، وهكذا دواليك دون إي إحساس بالقوى المتضاربة التي تشكل أساس المنهج أو بمكنها الجوهرى في الحياة الفكرية.

إن الميزة العظيمة لكتاب ديريدا المعنون بـ "البنية والإشارة والتلاعب بالألفاظ في خطاب العلوم الإنسانية"، هي تبيان المنهج وهو يدور حول نفسه في نفس تلك اللحظة التي يحقق فيها أعظم للتصاراته، لإحرار سلاسة أكثر جدة وأكثر تميزاً أيضاً. ويرد ديريدا قائلاً أن "خطر العقم والتخفيف كان دائماً ثمن السلاسة (7)، ويلمح بشجاعة مناسبة إلى أنه على استعداد لدفع الثمن طواعية. ولكن ليست هذه المقولات إلا مقولات متميزة جيء بها بعد التيقن التام من أن منظومة المناهج المعاصرة تخطر على البال في لحظة معينة من لحظات الوعي الذاتى البشرى، ولا تجيء عشوائياً جراء التفكير، بمنهج ما ومن ثم استخدامه حسب مشيئة المرء. إن مقالات من أمثال مقالات ديريدا يمكن العثور عليها بين الحين والحين في المقطوعات الأدبية، وأما قيمتها فتكمن في توضيحها الإحساس بقوى المنهج المتضاربة وجنورها الراسخة في صلب النشاط الفكرى، الأمر الذي يحسن بعدئذ إدراكنا أن الخطاب النقدي المعاصر معارض في مواقفه لكل ماهو سلكى - سواء أكان ذلك يتعلق بالعمل أو بالنقاد أو بالمعرفة أو بالواقع. فما أن آل النقد المعاصر إلى اليتيم، جراء المقالات النقدية المتطرفة لكسل من فرويد وموشور ولينتش، بخصوص للجنور والموروثات والمعرفة نفسها، حتى نال استقلاله المنهجي باحتلاله موقعاً فعالاً في هذا العالم. إن النقد المعاصر لا يؤمن بالتواصلات التقليدية الموروثة (كالأمة والأسرة والسيرورة والعصر)، بل ويرتجل نظاماً، بأفعال تلقى كيفما اتفق من وحي غفو للخاطر "bricolage"، في أغلب الأحيان، من صميم انقطاع نهائى. فتقالته ثقافة نفي الغياب ومعارضة

التمثيل، وثقافة جهل (كما كان يعبر عنها بلا كمور مراراً وتكراراً).

ولكن الجهل المكتسب أو الموهوب ليس بشيء وضيع. فكل أكتابر النقاد الذين يكتبون في هذه الآونة يجطلون من أنفسهم أدولت نقدية ومنذ الوهلة الأولى، وذلك لأن جهلهم الافتراضي يجعل من الممكن العثور على حقائق هامة عن دراسة الأدب، وعلى مناهج هامة لتلك الدراسة. هيا وتأملوا كوكبة من النقاد فيها كل من أورباخ وسبيترز وبلا كمور وبارثيز وجينيت، ممن حياتهم المسلكية تغطي قرناً من الزمان تقريباً، على الرغم من وجود مقدار كبير من التشابك فيما بين بعضهم بعضاً، فهم كلهم موجودون ضمن إطار المقتطفات الأساسية. وإن كلاً منهم، بلائ ذي بدء، ذلك القارئ الذي تعلمه لصالح النص والذي منهجه من النص، علاوة على أن الاختلافات فيما بينهم واسعة جداً نظراً للطريقة التي يسوس بها كل منهم جهله.

ومع ذلك فما من واحد منهم يهتم ذلك الاهتمام الكبير بالفروق الدقيقة بين النظرية السقيمة والتطبيق أو بين النقد الأدبي وبين الفيلولوجيا والفلسفة وعلم اللغة والسيكولوجيا والسوسيولوجيا. فمنهجهم العام، والحالة على مناهي عليه، منهج توحيدي لأنه يحول الشيء الذي يبدو مادة دخيلة، أو الشيء الذي يبدو في بعض الحالات مادة وهمية وثقافة، إلى أبعاد على صلة وثيقة بالنص.

وإن بعض هذه العناصر تبدو غريبة على المؤلف إلى حد الابتذال، لا بل وإنها لتبدو على هذه الشاكلة على نحو متعمد. ولكنني أظن أن تعمد هذه الغرابة ما هو إلا خطة أساسية من خطط الخطاب النقدي المعاصر، بما في ذلك خطاب نورثروب فراي، فالنصوص، بالنسبة للنقاد، نصوص لا كرموز لشيء آخر بل كحزحات لأشياء أخرى (ومفردات فراي مفيدة هنا)، إذ أن النصوص الحرافات عن الوجود البشري ومبالغاته عنه ونفائياته له، فضلاً عن أنها في بعض الأحيان ظواهر للمبالغة والتمزيق. إن الأسلوب لا يمثل للكتاب، شأنه بذلك شأن القول أن سير الكتاب هي الكتاب. فحقائق الأسلوب، بدلاً من ذلك، توجد جنباً إلى جنب في علاقة تقرب من النص الذي يشكل بعد ذاته قسماً من بنية تقرب تتغذى العناصر الغريبة على المؤلف. فهذا كله لا يعدو أن يكون النتيجة المعروفة جداً للموقع المهزول الذي تحتله الذاتية بالقياس إلى النص. وما أن تلاشى الإيمان الشائع بأن معطيات "تين"، (العرق واللحظة والبيئة)، هي ما يرهق ويكبل الكاتب كمنتج لنصه حتى صار ناقد كجورجز باوليت يتقبل قبل أي شيء آخر، علماً أنه ذلك المدافع الصنديد عن الوعي الإبداعي الخصب، شذوذ الذات

عن المألوف وعرضيتها وتزعزعها، أسي ثقلها وخواءها أمام النص. "فالقراءة إذاً هي ذلك الفعل الذي يتعرض فيه للتحويل المبدأ للذاتي الذي أدعوه بالأنا، بتلك الطريقة التي لا يعود لي فيها الحق بأن أعتبره حصراً ذاتي أنا" (8)،

إن ما يجعل هذه المقولات فعالة منهجياً، كشيء مناقض لكونها بيانات عن التعاطف الجيئش بين الناقد والنص، هو أن الهوية الصحيحة للناقد، أي نقطة انطلاق العمل، ليست بالذات التجريبية (نفس الذات التي تأكل وتتسوق وتتلفس وتموت)، وليست بالقناع الرسمي.

فالهوية النقدية، أي المنهج الموثوق والمأذون للناقد في تعامله مع النصوص، مبنية على قاعدة لغوية ومصبوعة بصيغة المؤسسة على الأرجح، لا على قاعدة سيكولوجية أو اجتماعية أو تاريخية. وهذا ما يعني بالنتيجة أن النظرة إلى اللغة هي أنها جماعة مؤلفة من مستخدمي اللغة، لا مجرد أداة شاقولية للتواصل. وإن مثل هذه الجماعة على تشابه ذاتي فيما بينها طبعاً، ولكن لها قوانينها التي تعطيها النظام والتربط المنطقي والوضوح. فالمنهج النقدي - لدى أورباخ أو سبيترز أو بلاك مور أو بارثيز أو بلوليت - شيء فعال لأن أي مظهر، من مظاهر اللغة له دلالة، مع العلم أن الإتيان بالدلالة هو تحديد المقدرة الأساسية للغة. وإن ما يهيم للناقد هو الكيفية التي تدل بها اللغة، والشيء الذي تدل عليه، والشكل الذي تعتمد عليه.

ولسر عان ما تفتح على مصارعها أبواب نطاق واسع من الاحتمالات. فهل هذه الدلالة اللغوية مقصودة، وهل كلها متكافئة بعضها مع بعض، وهل هذه الدلالة متعمدة تاريخياً أو موسيولوجياً أكثر من تلك، وكيف تؤثر واحدها بالآخرى؟ - إن جدول الخيارات أمام الاهتمام النقدي يمكن توسيعه حتى يشمل على أي عمل نقدي. وبما أن النقاد من المفروض بهم أن يكونوا قراء أنكياء قبل أي شيء آخر، فإن دورهم بعد ذلك ينحصر في الدور الفعال والديسالكتيكي ولا شيء سواه. فعملهم - أي وجودهم، دورهم - هو الذي يحدد الدلالة كموضوع للدراسة والتحليل. وهكذا فإن تاريخ النقد الأدبي هو، كما تسهب في تبيانها مقتطفات ما زارد أدلمز، تاريخ للوساطات النقدية، مما يعني، بطريقة أخرى، قوله أنه تاريخ حصول النقاد على الهوية من جراء إضفاء الدلالة على بعض الموضوعات اللغوية لمصلحة الناقد أولاً، ومن ثم لمصلحة غيره من النقاد والقراء الآخرين (9)، فالهوية النقدية هي الأحوال التصويرية لبعض الأشياء المعينة والمحددة شكلاً في اللغة. إن دراسة تاريخ النقد ماهي في الواقع إلا فهم

تاريخ الأدب من زلوية نقدية. فتاريخ كهذا عليه أن يعثر، وليس بشكل أكل مما وصف به فرانسوا جاكوب تاريخ البيولوجيا، "على الكيفية التي استلتمت فيها بعض الموضوعات للتخيل، وبذلك صار من الممكن لميادين بحوث جديدة أن تحظى رسمياً بنعت للعلوم". (10).

ولكن الموقف الوظيفي في الخطاب النقدي يتسم بقيود مؤسفة. فأى موقف وظيفي يبالغ في كثرة اهتمامه بالعمليات الشكلية للنص، في الوقت الذي يبالغ فيه بقلة اهتمامه بمادية النص. وبكلمات أخرى فإن النطاق المفروض بعمليات النص أن تكون عليه يعول إلى أن يكون إما داخلياً برمته أو بلاغياً بأسره، حيث لا يتعدى دور الناقد فيه دور الإنسان الأوحده المتلقي.

فالنص من الناحية الأولى، موضع التخيل بأنه يعمل منفرداً ضمن نفسه، أي متممًا بامتياز حيازته مبدأ التلاحم الذاتي أو إن لم يكن على شكل امتياز لباحتيازه له كمبدأ يديه خبط عشواء وعلى ارتباط به، في حين أن النص، من الناحية الأخرى، موضع الاعتبار بأنه بعد ذاته سبب كاف للإيمان ببعض التأثيرات المحددة على أي قارئ مثالي. ولكن النص في كلتا هاتين الحالتين لا يبقى كما كان عليه من قبل بل يتعرض للمسخ والتحول إلى ما دعاه ستالي فيش بالشيء الاصطناعي الذي يستغف نفسه بنفسه. ولربما تكون النتيجة على غير توقع أن النص يصبح مصبوغاً بصبغة المثالية، أو الجوهرية، بدلاً من بقائه موضوعاً ثقافياً من نوع خاص كما هي عليه حقيقته في واقع الأمر، وله سبببته ودوامه وصموده وحضوره الاجتماعي، أي كل تلك الأمور التي تشكل حقاً من حقوقه الخاصة.

إن بعض المحذوفات المهمة من المقطعات تدل على سطوة هذا الانحياز المثالي واللامادي. فميشيل فوكو قلما يوجد في تلك المقطعات، على الرغم من أنه أحرز مرتبة التقديس في وقت أحدث عهداً وبكل جدارة. كما أن أورباخ وسبيتزر - اللذين يهني بحثهما الفيلولوجي أساساً لا بالقراءة بل بوصف أنماط ديمومة النص - ضحيتا سوء التمثيل المطلق إلى الحد الذي يجعل القراء ذوي التثقيف الهزيل يفترضون (إن لم يقرؤوا المقالتين أو الثلاث عن سبيتزر وأورباخ)، بأنهما كانا على الأرجح نسختين عتيقتين عن بروكس أووارين. وأما لوكاش فيبرز كمحتاج غليظ في دفاعه عن الواقعية لأن أقرانه في المقطعات يطلبون بإطراء التفرد الفني وبقيمة الصقل الجمالي. فالمختارات من عمله هي

نفسها وعلى نسق واحد في كل المقطعات النقدية، وبالنتيجة فهي مملة وعلى نسق واحد أيضاً كونها مختارة بمنتهى البساطة للإتيان بالمال والبرهنة على ماركسيته (11). وإن تلك المقطعات، حتى وهي تبذل الجهد الجهد لإعطاء فكرة ما عن مدى براعة الموظفين في الأسلوب كوسيلة أساسية من وسائل فعالية النص. لا تقتبس شيئاً من أعمال ميشيل ريفاتير لوم. أ.ك. هالدي، أو غيرها من كبار الأسلوبيين. وعلاوة على ذلك فإن مثل هذا النقد التاريخي المحرف الذي تطرحه المقطعات لا يمكنه أن يتمثل في انفصاله عن التاريخ الثقافي السوسيولوجي مع كتابة تاريخ الأفكار على نحو مباشر، والذي يملأ صحائف الصحف المتبحرة به، فهذا الاستخفاف بالتاريخ يفقد المادة المقتبسة نفسها لحيوية الوقت الذي لا يمت فيه التاريخ بأية صلة لصلب الموضوع. إن مقطعات "غراس" عن "النظرية الأدبية الأوروبية"، الحديثة، تتحلى بتصوير رائع بدون إنغاردن، أو بدون سارتر كاتب "ما هو الأدب؟"، و"نقد العقل الديالكتيكي"، أو بدون هابشر كاتب "الوجود والزمن".

إن هذه التشويهات لتجم جزئياً عن قوضى خاصة تضرب أطناها في النقد الحديث نفسه. فالنقد، كفرع من فروع المعرفة، لم يمر من الاهتمام إلا أقله لتاريخه كفرع من فروع المعرفة أيضاً. وإن إحدى سمات النقد الحديث تتمثل بالرغبة في كتابة النقد عن النقاد الآخرين. بيد أن من النادر نسبياً أن نجد نقاداً ممن يتولون العناية بالتواريخ النقدية حول النقد نفسه. فمن صحيح القول أن هنالك جهوداً موسوعية كجهود رينيه ويليك، ولكن يجب أن نسل عن السبب الذي يجعل التاريخ النقدي يفضل دائماً التاريخ النقدي الموسوعي (من كتّيب ومرجع ومقطعات)، ولما يعني بنقد للتاريخ النقدي، وخير دليل على ذلك تجسد بمثلين حديثين مثاليين هما: كتاب فرانك نترشبا بعنوان "في إثر النقد الجديد"، وكتاب جيوفري هارتمان بعنوان: "النقد في مهب الريح"، إذ يشدان عن القاعدة ويبرهنان على ذلك التفضيل العام. فمثل هذا التاريخ سيؤدي ولاشك إلى إمعان النظر في الضغوط الاجتماعية والسياسية التي تلويح على النقد، مع العلم بأنه سوف يستدعي الاهتمام بالسؤال الذي يدور عن الوقت الذي يكون فيه النقد فرعاً من فروع المعرفة وعن الوقت الذي لا يكون فيه كذلك. وقصارى القول فإن الاهتمام النقدي بالنقد باعتباره ظاهرة فكرية في إطار تاريخي واجتماعي يتعرض للمقاومة بتلك الطرق التي تتعامل تماماً مع الطرق التي أدرجتها في لائحة عن المواقف الوظيفية. فالنظرة إلى النقد هي أنه الشيء الذي يفعله النقاد،

بصرف النظر عن ظروفهم الدنيوية أو الأرثوذكسية. إن الإتيان بالنقد معناه فعلك ماكان موضع الفعل على الدوام، ودون التحدث عن أي تغيير أو ماض.

وأما بالنسبة لجامع المقطعات فإن اختيار هذا أو استبعاد ذلك، فأمر يمليه على الأغلب مجرد استغلق إدراك احتمال الاختيار عليه، وذلك لأن فهم المقتبسات شيء أصعب حتى من فهم كتاب كامل، إذ إن التزيم أكثر صلة بذلك التجميع من الدقة للتاريخية لأبل ومن الدقة الجمالية أيضاً. بيد أن الحالة ليست دائماً على تلك الشاكلة. إن ما نكتشفه، حينئذٍ، هو ذلك التقادي المقصود المتعمد للنقد الذي يتركز حول النص كشيء مغاير للمناسبة النقدية، أي كشيء أكبر تاريخياً ومادياً من تلك المناسبة. ففي هذه الحالة أقصد بالمادية تلك الطرائق التي يكون فيها النص. مثلاً معلماً، موضوعياً ثقافياً نجد في طلبه، نحارب من أجله، نتملكه أو ننبذه أو نناله في زمن معين. وعلاوة على ذلك فمادية النص تتضمن أيضاً مدعى سلطانه. فلماذا ثمة نص يغطي بالرواج في وقت من الأوقات، وبالعودة إلى الزمن في أوقات أخرى، وبالاتطواء في مجاهل النسيان في وقت ثالث؟ (12)، إن صيت للكاتب "fame"، أي شهرته ومنزلته، ليس شيئاً مستديماً بحال من الأحوال، وللسبب السابق نفسه. فهل تعليل هذا التحول، أو هذا التقلب على الأقل، ضمن عمل الناقد؟ إنه ضمن عمله على ما أعتقد. وصار الآن ضرورة أكثر إلحاحاً ولاسيما بعد أن عمد فوكو إلى توسيع وصقل إمكانات تمحيص المبادئ تاريخياً وعلمياً إلى هذا المستوى للرفع.

إن منهج فوكو يقضي بدراسة للنص كجزء من أرشيف يتألف من أحاديث تتألف بدورها من مقولات. وباختصار فإن فوكو يتعامل مع النصوص كجزء من منظومة انتشار ثقافي - منظومة ذات انضباط صارم وذات تنظيم محكم، واختراقها عسير. ويحاول فوكو أن يبرهن على أن كل ما هو مطروح في ميدان ك الخطاب الأدبي أو الخطاب الطبي لا يمكن إيراده بالشكل الذي يرد فيه إلا بأعظم الطرق اصطفاة ويقليل من الاهتمام بالعنصرية الفردية (13)، وأما أنا فقد سقت الحجج للبراهين على أن أشياء مماثلة تحدث حين تدور البحوث عن ثقافات وشعوب أخرى. وإنك فكل مقولة إن هي إلا جهد مادي يستهدف تجسيد حيز معين من الواقع بمقدار من الاصطفاء قدر المستطاع. ولكن هناك طرائق أخرى للتعامل مع مادية النصوص، وهذه الطرائق ليست بالأقل نقصاً من جراء انعدام توافق الآراء عليها. فنقض التجسيد كما بحثه فوكو، وهو لا يقل مادية عن التجسيد، يكمن في اللغز الأدبي بالشكل الذي عمل على تنظيره حديثاً

وج. بيت أولا ومن ثم هارولد بلوم على نحو أكثر تحييكاً (4). إن البيئة هنا تشكل أيضاً قسطاً من الماهية باعتبار أن افتراضيهما مفاده أن كل كاتب، ولا سيما الكاتب الرومانسي بعد عصر ميلتون، يدرك مادياً تقريباً أن أسلافه يحتلون ذلك الميدان الشعري الذي يتمنى أن يملأه بشعره الآن، فالتصارع بين النصصوص بالنسبة للشاعر ليس، كما يقول بلوم، نزعة استجمام ممتعة، وإنما معركة ضارية تتساقط فيها حرايب ممعتها من كل حذب وصوب في صميم موضوع أشعار الشاعر الجديدة، لا بل وتصبح موضوعها نفسه أيضاً. إن مادية النص هنا هي مساهم عليه الشعر، في حين أن التساؤل عما إن كان بمقدوره أن يكون نصاً شعرياً أم لا فشيء ليس بديهية من البديهيات بالنسبة للشاعر. فكل شطر، بوجيز العبارة، عبارة عن ماثرة، عبارة عن حيز مخطوف من بين برائن السلف، وحيز يعبئه الشاعر بكلماته التي يتوجب على شاعر لاحق أن يتعارك معها حين يؤون الألوان. إن عائلة الشعر الرومانسي، كما يصورها بلوم، تزد شعراً دفاعياً، إنها أسير التقييد والقلق الدفاعي.

فالشيء الذي يتشاطره كل من فوكو وبلوم وبيت هو أن عملهم يدور حول الموقع الذي يحتله النص في هذا العالم، وهو يحتله لنفسه فعلاً. إن العالم الذي يختاره فوكو هو عالم الثقافة بالطبع، وهو للعالم الذي يدعوه "بفرع من فروع المعرفة"، في حين أن عالم بلوم وبيت هو عالم الفن. وهذا ما يشبه تقريباً القول بأن النقد يجب أن يكون في العالم على الدول، وبأن أي عالم سيكون وأياً بالفرض تاماً. بيد أن ذلك التصور مأثور إلا تصور متهافت، مع العلم بأنه التصور الذي حاولت سابقاً صقله قليلاً في هذا الكتاب. ولكن الجدير بالذكر أن الخطاب النقدي المعاصر يعيش خارج إطار أي عالم في هذه الأيام وفي حالة خدر بين الحين والحين، لا بالمقارنة مع فوكو وبيت وبلوم وليس إلا، بل وبالمقارنة مع ذلك التجامل غير المعقول لعمل ريموند شواب (15)، فمع الأخذ بعين الاعتبار أن الكثير من العمل القيم فعلاً والجاري في أمريكا الآن في مضمار النظرية والدراسة الأدبيتين عمل يتناول الحركة الرومانسية (ولاحظوا بالمناسبة أن المقطعات التي أمامنا هزيلة إلى حد لاقت للنظر بخصوص الدراسات النقدية لمبادئ الشعر وأشكاله أو قيما يتطرق. بمختلف النظريات عن الأداء الشعري)، ليس هنالك أي سبب وجيه على ما يبدو لاستبعاد شواب. إن فرضيته في كتابه المعنون بـ "الانبعث للحضاري الشرقي"، (La Renaissance orientale) لفرضية بسيطة ألا وهي: أن من المتعذر فهم الحركة الرومانسية مالم

يؤخذ بالحسبان شيء من المكتشفات اللغوية والنصية العظيمة التي قسامت عن الشرق خلال مؤتمر القرن الثامن عشر ومقدم القرن التاسع عشر. ولكي تتوفر القناعة بمثل هذه الفرضية يجب تعزيزها بمقدار هائل من التفاصيل المستمدة من التاريخ والسوسيولوجيا والأدب والاستشراق الأكاديمي نفسه ومن الفلسفة وعلم اللغة أيضاً. ولما كانت التفاصيل متوفرة لدى شواب فإنه ينظمها، علماً أن هذا التنظيم أقرب لصلب الموضوع بالنسبة لمنظر نقدي، بمنتهى الفخامة لا وفق مخطط تنقيص مستقيم بل في ضوء تحليل رائع لعملية تلقّح ثقافي، بدأت تدريجياً ومن ثم تسارعت باطراد، تلفح بها الشرق بالثقافة والمجتمع الأوروبيين، إن وجهة نظر شواب تكمن في أن النصوص ما هي إلا نتيجة مجابهة بين أفكار مألوفة وأفكار غريبة، بيد أن هذه المجابهة ظرفية ومادية إلى حد بالغ، كما حين يغامر بحياته أنكويتيل دوبرون في محاولة منه للأطباق على نصوص الزند أفيستا في مرفأ سيورات بالهند، ومن ثم يترجم تلك النصوص لمصلحة الثقافة الأوروبية ككل. إن تلك الوقائع المتعلقة بأمثال هذه المجابهات، وهي بالمناسبة والناج لا عدّ ولا حصر لها ودقيقة في بعض الأحيان، يتصد تسخيرها شواب لدعم رأيه عن التغيير الذي طرأ على المؤسسات الثقافية الأوروبية كنتيجة لتلقيها الشرق. فبعض النصوص الخاصة تحظى بالنظر إليها من ذلك المنظور الذي يستطیع أن يجذب إليه لا الصالون الأدبي وحده، بل والمتحف والمخبر والأكاديميات العلمية وحتى المؤسسات البيروقراطية والحكومية.

إنني أستهبد بشواب وفوكو وبيت ويلوم كرموز لاتجاه مفتوح لا يمن فيه حمل النقد على محمل الجد إلا إذا كانت الدراسة موف تتناول الأدب بطريقة مدركة ذاتها بذاتها - وطريقة ذات بعد مكاني وزماني أكبر مما هي عليه الآن، على الرغم من أنها لاكتطوي في الوقت نفسه.

على بعد نظري أكل. وهنا ليس من المنطق في شيء أن أستفيض في وصف المكاني والزماني لأن الواجب يقضي أن يكون من الواضح أنني أقصد بهما الديوي والتاريخي. فالأدب من إنتاج الكائنات البشرية في صميم الزمان وفي قلب المجتمع، وهي أنفسها الأدوات التي تحرك تاريخها الفعلي كما أنها، علاوة على ذلك، تلعب أدوارها في ذلك للتاريخ بشكل مستقل إلى حد ما. لقد افترض النقد الطبيعي المعاصر، لسبب ما، أن العلاقات فيما بين النصوص بعضها بعضاً، وفيما بين النصوص والمجتمع شؤون تحت رعاية الهيكل العلوي، أو تحت رعاية ذلك الشيء المدعو بالدراسة التقليدية، ولكن ذلك

الافتراض ليس موقفاً إن كان المرء يقصد بالعلاقة بين النصوص والمجتمع شيئاً كالتعقيد المنسوب لها من قبل بنيامين (تلميذ بودلير)، أو غولدمان في "الإله الخبيء"، "Le Dieu caché" أولوكاش. فالدراسة التقليدية المزعومة قلما كانت تتحلى بتينك الدقة والرؤيا المنهجيتين اللتين يتحلى بهما أمثال هؤلاء النقاد. بيد أن النقاد ذوي الشأن يتميزون بتلك الميزة والعظيمة التي مودها أن الأدب يكون قيد الإنتاج من جراء نصوص أخرى وشعراء آخرين، في صميم توادهم لا رغم أنوفهم. لقد اشتد شواب وفوكو أكثر مما ينبغي في تحديد القيود الاجتماعية والخارجية المفروضة على الإنتاج. فضلاً عن تحديد النظم الاستطردانية والثقافية (أي الداخلية)، التي تحفز الإنتاج الأدبي وتوسعها.

إن كيل الإطراء والإعجاب لهؤلاء النقاد القياضيين تاريخياً لا يعني بحال من الأحوال غض الطرف عن المضغلات التي تتور نظريتهم وممارستهم. ولكنهم، من منطلق المعرفة، لم يقولوا أي شيء متميز بذلك الحسم القاطع الممل والنيرتقيا ليسم أداء نقدياً بنويوا "critiquer" إن دفعنا الحاجة لنخت كلمة جديدة لوصف شيء لا يدنو أن يكون في واقع الأمر أكثر من كلمة تحليلية جديدة. ومع ذلك ففي رأيي أن عمل شواب وفوكو يبالغ في إضفاء القيمة على التعبير الدرامي، علماً أن هذا القول نفسه ينطبق تماماً على بيت ويلوم لأنهم كلهم يعتبرون التاريخ الأدبي دراماً ثابتاً إلى حد ما تتوالى فيها المصور للعظيمة، بخطى متثاقلة، عصراً إثر عصر آخر. وهكذا فإن التاريخ يصبح في جوهره، حينئذ، سلسلة متوالية على نسق واحد على الرغم من أن الشيء الذي يعقب الشيء الآخر موصوف بتفاصيل بالغة التعقيد وعلى أنساق شتى. وفي عهد أحدث حاول فوكو، محاولة مبرمجة تقريباً، أن يفهم التاريخ النصي في ضوء تلك الوقفات النسبية التي دعاها (لقتباساً من براونيل): "بالتحركات البطيئة للحضارة المادية" (6)، ولربما إن إعادة التركيز هذه على الكيفية التي تحافظ بها النصوص على التاريخ، بدلاً من تبديله على اللوام، ماهي إلا عودة إلى الاهتمام القديم الذي كان يهتم فوكو برايموند روسيل: "إن آلية روسيل لا تخلق الوجود، وإنما تحافظ على الأشياء في صميم الوجود" (17).

تري، ماهو ذلك الشيء الذي يحفظ النصوص في صميم الواقع؟ وماهو الشيء الذي يؤدي إلى رواج بعض النصوص واختفاء بعضها الآخر؟ وكيف يصور الكتاب لأنفسهم "أرشيف"، زمانهم الذي ينوون وضع نصهم فيه؟ وماهي مراكز الانتشار التي من خلالها تروج النصوص؟ فمثلاً ماهي النظائر التي كانت

موجودة في الثقافة الإنكليزية في مطلع القرن التاسع عشر لتلك الأكاديميات الفرنسية والصالونات الأدبية العلمية الباريزية كوسائل للانتشار القومي والتنظيمات الثقافية؟ إن نظرية غولدمان عن البنى المتماثلة لاتمضي قدماً إلى الأمام بما يكفي حتى للبدء بالإجابة على هذه التساؤلات، على الرغم من أنها تستبق بعضها. وعلاوة على ذلك فنحن بحاجة أن نفهم، ويمتهدى الدقة الدور الذي تلعبه الدراسة النقدية في إنتاج الأعمال "الأدبية"، علماً أن هذه القضية هي المسألة التي أثارها بشكل جاد كل من أوسكار وولاد ونيتش، وعلى سبيل المثال، ما مقدار الأثر الذي خلفته على الشعر تلك المكتشفات الفيلولوجية العظيمة المعاصرة للحركة الرومانسية الأوربية، مع التذكير بأن كولريدج والأخوين شليغل وهولدرلين وشاتوبريان وغيرهم كانوا كتاباً من ذوي الاهتمام العميق بتلك المكتشفات؟ ماهو المنهج الذي بحوزتنا حتى نشبه منهجياً أمثال هذه المؤسسات الكلامية، في عصر اجتماعي معين، بالسرد القصصي أو الفيلولوجيا أو التاريخ؟ ماهي الطريقة التي ترتبط بها الإتيولوجيا في الفيلولوجيا بتفالم الحكمة في الرواية؟ فلنن تدعو كل هذه الأشياء بالظواهر النصية لجواب قلما يحظى بالقناعة، بيد أنه الجواب الوحيد للمتاح لنا حتى حينه. ففي أية لحظة، يا ترى، بالنسبة للتاريخ الأدبي تقوم الصدوع في العلاقات بين اللغة والفلسفة والدين، وهي الميادين التي وضعت موضع التراصف في نهاية القرن الثامن عشر، ومتى يقوم التقارب الجديد بين اللغة والتاريخ الطبيعي (ولاسيما التشريح المقارن)، بحلول الثلث الأول من القرن التاسع عشر؟ ها وفكروا في القرب بين لولك، وستيرن، ومن ثم فكروا في الكيفية التي يأتي فيها معاً بعد جيل واحد بلزاك وكيفوير أوجيوفري دي سانت هيلير. ومامن سؤال بهذا المضمار عن استمداد الأفكار بل عن رواجها الضمني، أو عن تكرار رواجها إن كنا نحبذ هذا التعبير.

إن أي اهتمام بهذه الأسئلة ومثيلاتها يجب أن يجزّ النقاد إلى أعماق الأساس المنطقي لعملهم. فإحدى الخسائر المؤسفة في الخطاب النقدي المعاصر هي إحساس النقاد ذات مرة بأن عملهم لا يحو أن يكون مغامرة فكرية. وثمة تقليد سابق، وهو التقليد الذي دام حتى منتصف القرن الثامن عشر، كان يتمثل في أن النقاد كانوا يحثرون حياتهم ذات قيمة مثلى، حتى إن سيرتهم الدراسية كانت نوعاً أنيباً مفروعاً منه. وفي كلا هذين المثلين كان مايفعله للنقاد، أي كيفية مضيه من عمل إلى آخر وكيفية صياغتهم مشاريعهم، يلقى معاملة حيز. ذي

مغزى من خبرتهم المنهجية، لامعاملة نزعة استجمام. وإن ما أقصده في التنبيه إلى هذه الجوانب التاريخية من الممارسة النقدية هو إهداء مصداقتي على قيمتها بالنسبة لمستقبل الخطاب النقدي. فمن منطلق ييداغوجي هنالك كل الأسباب الوجيهة لاعتبار اختيار موضوع ما وصياغته بأنهما لا بداية مشروع نقدي وحسب بل والمشروع النقدي نفسه. ولو تيسر لنا الحصول على بعض التقارير من النقاد عن الشيء الذي قادهم إلى مشروع معين، أي عن سبب وكيفية صياغة ذلك المشروع، وعن كيفية اضطلاعهم بحبه تكميله وفي أي سياق، لانفتحت أمامنا الفرص لدراسة مستقبلية من نوع هام جداً، ولكن بمقدورنا أن نفهم لا وحدنا توا وإلى الأبد أن النقد يخلق موضوعه - دون أية مشكلات متباعدة هنا وهناك - بمنتهى البساطة جدرة بالمعالجة - وكان أيضاً بمقدور النقاد الشسباب أن يفهموا أن النقد ماهو إلا تلك للفاعلية التي تتمثل مقاصدها الأساسية في توطيد أركان المعرفة وتعاطم الخطاب النقدي وانعكاسه من التقييد إلى الحرية النسبية، ولكن كان للنقاد يشعرون اليوم بالشلل جراء الصعوبة المحض في العثور على موضوع يكتبون عنه، فالسبب يعود إلى أنهم لما يحققوا بعد دور الخلق المستقل في مضمار النقد.

إن الخطاب النقدي لا يزال أسير الشراك الساذج المتمثل بوضع الأصالة قبالة التكرار، والشرك الذي يخلع التصنيف الأول على كل النصوص الأدبية الجديدة بالدراسة، في حين أن التصنيف الثاني مقصور منطقياً بالأساس على النقد وعلى كل ماهو غير جدير بالدراسة. فأمثال هذه المخططات مدعاة لشلل مهلك كما سبق وسقت الأدلة على ذلك. وهي على خطأ حين تعتبر اتساق معظم الإنتاج الأدبي بأنه أصالة، في الوقت الذي تصر فيه على أن العلاقة بين "الأدب"، والنقد ماهي إلا علاقة أصل بفرع، فضلاً عن أنها تتغافل في الأدب التقليدي وفي الأدب الحديث، سواء بمواء، عن استخدام التكرار ذلك الاستخدام التأسيسي الهام والعميق - كموضوع وأداة والبيستمولوجيا وأنطولوجيا. ولربما أن نظرية كهذه إلى التكرار لم تبلغ مبلغ الانجلاء إلا في القرن التاسع عشر (كما هو عليه الأمر لدى كير كينغارد وماركس ونييتشه)، على الرغم من أن كيريتوس وأورباخ قد علمانا أن الحالة لم تكن فعلاً على تلك الشاكلة. فلئن أخذنا الفن الروائي كمثال إضافي لوجدنا أن بناءه أقيم، منذ بداياته الأولى، حول تلك الصورة الملصقة للعائلة التي تجد فيها أن الديمومة الظرفية الكرارة لها أسيرة التصادم مع بروز البطل "الأصلي" بشكل مبالغت. ترى، ماهي الغاية عن هذا

الاطراد الشكلي إن لم تكن حفظ وصيانة وتكرار شكل الرواية في صميم "الحركات البنيوية للحضارة المادية".

وأما فيما يتعلق بالعلاقات، من حيث القيمة، بين الأضالعة وبين أفكار الجدة، أو الأولوية أو "الأول" - فهذا أمر عويص. فكل النقاد يسلمون بداهة أن هنالك علاقة ما بين عمل عظيم وبين أسبقيته. إن نظرية بلوم عن النفوذ مبنية حول هذا التصور الذي مفاده أن عملاً عظيماً يتطلى بالسلطة لأنه كان الأول، أي لأنه جاء قبل غيره من الأعمال وجاءته السلطة بحق الشفعة. وإن أمثال هذه الأفكار تحمل معها الآن فهماً بمنتهى الوضوح لمعنى أن يكون العمل هو الأول أو أنه جاء أولاً. فضرورة مثل هذا الوضوح البيولوجي - فهو بيولوجي لأن "الأول" يعني في السياق "الأب"، و"الثاني" يعني "الابن" - بالنسبة لبلوم ليس البتة موضع تساؤل، وليس بحال من الأحوال شيئاً عرضياً لدى استخدامه له في بحثه عن إساءة قزاة الشعر. وأما بالنسبة لغيره من النقاد الآخرين فإن الأولوية مرتبطة ارتباطاً واهياً تقريباً بالجدّة، بالمجيء أو بالحدث أولاً، بأسبقية بسيطة، وكأن التاريخ يشبه سلسلة من الأطفال المولودين الواحد بعد الآخر من الماضي حتى الحاضر إلى ما لا نهاية له "ad infinitum" فتصور الزمن التاريخي الاجتماعي مثل هذا التصور التسلسلي للتوالي الممنوع من التقليل ليحجب تماماً تلك المشكلة الطريفة المتعلقة بالنشوء، زد على أنه التصور الذي لا تحظى فيه الظواهر الثقافية بشرف الأسبقية أو الولادة العجائية، بل تلقى معاملة جمهرة من الأفكار التي لا تنفك عن النشوء دوماً وأبداً في الخطاب (18). وإن الأحداث الثقافية لا يكون مألهاً أحسن الفهم حين تكون موضع النظرية وكأنها كائنات بشرية مولودة في يوم معين، إذ أن الماضي ليس زمرة من أمثال تلك الولادات، فضلاً عن أن الزمن لا يتحرك كالساعة على شكل لحظات متفردة.

فلئن كان تاريخ العلم لا تعلم أن يتعامل مع مشكلة النشوء، فلم لا تتعلم ذلك النظرية الأدبية؟ وماهي الحدود التي تحدد تسخير دورة الحياة البشرية كنموذج للتاريخ الأدبي؟ وما مدى الفائدة بالفعل من منهج نقدي قائم على وحدات مجسمة للأضالعة كالعمل أو الكاتب أو الجيل وما شابه ذلك؟ وأية مفردات بمقدورها أن تستخدم من تلك المفردات التي تعالج العامل البشري وتعالج أيضاً خطاب البنية الأدبية ذلك الخطاب الكرار غير المشخص.

فهناك أسئلة صعبة جدية بالإجابة، ولكن لا مناص منها لتطور ذلك الخطاب النقدي الذي سيكون جاداً فكرياً ومستجيباً اجتماعياً بأعراض المعاني

الإنسانية. وليس من الممكن ديكالكتيكياً تحديد القوة الحقيقية للتهديدات التي تحيق، في التاريخ الأدبي والمؤسسات الأدبية، بالترابط المنطقي أو النظام إلا إذا حدث مثل ذلك التطور وحسب. فما من سبيل لإدراك هذه المخاطر مادامت النظرة إلى التاريخ الثقافي على أنه سلسلة خاملة من الولادات والميتات. فإذا كانت الثقافة مصنوعة مادياً، أن يكون بوسعها إذا أن تكون معتمدة على أحداث بل على مؤسسات مبنية بأيدي الرجال والنساء، مع العلم أن هذه المؤسسات تتمتع أيضاً بتاريخ مستقل خاص بها.

إن النقيض الديالكتيكي للحضارة المادية للكرارة التي ما فتئت أشير إليها هو مجموعة من القوى المتحالفة التي دعاها بلا كمور بشكل جماعي باسم "Moha" (19)، والتي حضورها في الحياة البشرية يزعم ويبدد المفهوم الذهني للقسر الذي تمارسه الثقافة. فواحد من تلك الإنجازات المتميزة التي أنجزها النقد التحليلي النفسي كان محاولة التعامل مع "الموها - Moha"، ولكن مؤشرات العصاب، أو مجرد الرغبة في اعتبار هذه القوة شاذة ثقافياً (وحصرها بعد ذلك بنقائص الفنان العصائبة)، هي ما كانت تخلص إليه تلك المحاولات في أغلب الأحيان. وإن تزايد الاهتمام حديثاً في فرنسا بنيتشه وفرويد أنقذ الموقف، مع أننا لا نزال بأمر الحاجة أوصف يزيد في تحديد المكان الذي دخلت فيه الموها إلى ميدان الأدب. وما هذا التيار في التحليل النقدي إلا التيار الذي استقبله بمنتهى الفاعلية جورج باتيل في عام 1933، بمقالته للمعونة بـ "مفهوم الأعباء" (Notion de dépense) (20)، علاوة على أن الاضطلاع بعقب تاريخ زمان هذا التحدي لم يبق به إلا كتاب "توقان الإنسان للقوضى"، لمورسي بيكهام وكتاب "الذات إبان إنجازها"، لريتشارد بويرير. (21).

إن تفاعل النظام واللا نظام يؤطر المعنى الشفيع بالأصل للنص الأدبي. ولكن ضمن ذلك الإطار هنالك نسق كامل من الأسئلة التطورية المهمة منذ ذلك الهجوم الذي شنه على المغزي ويمات وبيردعلي في بخر عام 1944-1945، والذي بقي كاسحاً على قدم وساق في مقالة ويمات للقوية المعنونة بـ "سفر التكوين: التعرّيج على مغالطة من جديد" (22)، وبالتأكيد. على المرء أن يشعر بأن تلك الثنائيات - من أمثال الذاتية / الموضوعية والداخلي / الخارجي والكاتب / القصيدة وهلم جرا - التي يتشبث بها ويمات وآخرون تنقرع ثمناً باهظاً جداً فيما يتعلق بالفهم والإدراك.

وعلاوة على ذلك هناك فيض كبير من الأدب الحديث الذي يتوصل إلى

القراء كي يقوموا بقفزات مقصودة للولوج في ذات الكاتب وفي ذواتهم هم (راجعوا مقالة ترلينغ المعنونة بـ "حول تعليم الأديب الحديث" أو مقالة بلاكمور المعنونة بـ "مبولات الكوارث — Anni Mirabiles") (23). فالحدود الصارمة بين النفس والموضوع أو بين الذات والعالم تشجع قيام فرع تعليمي مفيد ولو أنه أولي، مع العلم أن تلك الحدود لا تصف شيئاً أكثر من واقع تحليلي. "إن أي مظهر من المظاهر الفكرية والغنية ما هو إلا من عمل كاتبه وحده دون سواء علاوة على أنه يعبر عن فكره وعن طريقة شعوره، بيد أن هذه الطرائق التي تعبر عن التفكير والمشاعر ليست كينونات مستقلة فيما يتعلق بالفعال وسلوك الناس الآخرين. وقد لا يكون بالإمكان فهمها. على الرغم من وجودها، إلا أني ضوء علاقاتها الذاتية للدخلية التي تمنحها كل مغزاها وغناها" (24)، فإذا اعتبرنا هذا لشيء من المسملمات، كما يعتبر غولدمان، تتمثل مسؤوليتنا عندئذ في الإقدام على المغامرة خلف البقية الباقية من الحدود.

ومكذا لا أرى أية فائدة خاصة في الإصرار على القول بأن القصيدة موضوع قائم بأم عينه وموجود بشكل مستقل عن أي سياق: إذ أن من الواضح أنها ليست كذلك. فكل قصيدة أو شاعر تعبير بالإكراه عن تكتلات جماعية. وأما ما يصبح مشكلة نظرية طريفة بالنسبة للنقد فهو تجديد الكيفية أو الزمان أو المكان الذي يمكن فيه القول عن الشاعر أو القصيدة بأنه تعبير طوعي (شخصي ومقصود)، عن الاختلاف والجماعة، فهذا أصل للتكوين ليس بالفكرة التجريبية البسيطة كتاريخ الولادة، وليست له أية قوة تطويرية خاصة للإتيان بالتوضيح، ولا يبدو أن يكون إلا اختباراً ذهنياً للتأويل النقدي. وإن الاعتراف بأن ما يحوزتنا الآن ليس أكثر من بضع فرضيات عن الإنتاج الأدبي لشيء مختلف جداً عن القول دون تحفظ أن من غير الممكن بتاتاً وجود فرضية تطويرية مرضية. فالتطرق التتميري لما هو في خاتمة المطاف بحسرة الناقد كوجود تاريخي مرهف المس - ألا وهو القدرة على صياغة مظان تطويرية - لتكرر صارخ لقسط مامن إنسانية الناقد ذكراً كان أم أنثى، وذلك لأن المظان التطويرية، من مثل كيفية أو سبب تقيض الكتابة للعمل الفلاني، ليست بأسانيد وحيدة الاتجاه تعزو عملاً ما إلى سيرة أو مجتمع ما أو إلى شيء آخر، شأنها بذلك شأن الدراسات النصية أو الصنمية التي ليس عليها دائماً أن تستبعد السياق التاريخي الذي يغلف النص. إن المظنة التطويرية تقر وجود فكرة العامل البشري في صميم العمل - مع أنها ليست بحد ذاتها فكرة جسورة. ولكن الانترلم بالتأويل

العقلاني وفق هذه الأسس يشتط إلى حد احتوائه، كقسط من الديقالكتيك، وعي الناقد نفسه في صياغته ما هو فاعل، أو ماهي فاعلة. فمن الواضح أن هذا الوعي يتزايد ويخضع للصقل في نفس فعل صياغة طريقة نقدية.

ولربما أن إحدى الطرائق لتخويل المسألة النقدية للتكوين الفني هي النظر إلى النص على أنه ساحة دينامية، لا كتلة جامدة، من الكلمات، وهذه الساحة لها سلسلة معينة من الصلات، أي منظومة من المجسات (التي دأبت على دعوتها بصلات التقرب)، للكامنة جزئياً والفعالية جزئياً: بالنسبة للكاتب والقارئ والحالة تاريخية ولغيرها من النصوص والماضي والحاضر سواء بسواء. فبمعنى مسن المعاني ما من نص يبلغ نهايته وذلك لأن سلسلة صلاته المحتملة خاضعة للتمديد على الدوام بواسطة أي قارئ إضافي. وما قد صار من الواضح الآن أن مهمة الناقد بادئ ذي بدء أن يفهم الكيفية التي صيغ ويصاغ بها النص (مع العلم أن الفهم في هذه الحالة فعل تخيلي). فما من تفصيل من التفصيلات بالغ التفاهة شريطة أن تكون دراسة للمرء موجهة بمنتهى العناية نحو النص ككل ثقافي وفني حيوي. ولذلك فإن الناقد يقلد أو يكرر النص في تمديده له منذ البدء إلى أن يصبح كلاً متكاملًا، على غرار بيير مينارد. أو على غرار بروسست في معارضاته (pastiche)، للفولير ويلزك ورينان والأخوين غونكور. ففي التحولات التي أجراها بروسست على الكتاب الذين قلدهم، كان يضع نصب عينيه هدف تقديمهم مروراً بهم من فتحة في ممر حتى نهايته. ومامن سبيل لنا إلا الاستساح حتى نتمكن أن نعرف الشيء الذي كان قيد الإنتاج وما معنى الإنتاج الكلامي بالنسبة لكائن بشري: وهذا جوهر المبدأ الفيشي⁽¹⁶⁾ Vichian الأمر الذي لا ينطوي على فعالية أقل بالنسبة للناقد الأدبي الذي يعتبر أن أصل التكوين لعمل بشري ما هام وعلى أوثق ارتباط بصلب الموضوع مقدار أهمية وارتباط وجود العمل.



(16) المبدأ الفيشي معاداة السامية والشيوعية، المترجم.

8 - تأملات في النقد الأدبي للماركسي الأمريكي

إن تاريخ الثقافة الأدبية الأمريكية لم يشهد بنائاً من قبل بحث مسائل في النقد الأدبي مثل البحث الجاري في هذه الآونة على أوسع نطاق، مع العلم بأنه ثقلي في بعض الأحيان ومثار جدل عنيف في معظم الأحيان. فما من ناقد لأكتب أو معلم له إلا وكان عرضة للتأثر بهذا البحث. ولكن ليس هناك أي اتفاق أوتوماتيكي حول ماهية المسائل الأساسية أو حتى الهامة في كل هذا المعمان النقدي. وعلى الرغم من احتمال صحة القول، مثلاً، أن العديدات من المدارس النقدية (كالسيميائية والتأويلية والماركسية والتفكيكية من بين أخريات) لا يزال لها روادها، فإن المناخ النقدي مناخ خليط كل النقاد لهم فيه صلة طفيفة أو كبيرة بمعظم المناهج والمدارس والمعارف السائدة. ومع ذلك فمن المؤكد تقريباً أنه مامن ناقد بينهم يقلل من الأهمية للسوسيولوجية والفكرية لذلك الانهدام الكبير القائم بين أشياء ما يمكن دعوته (بالنقد الجديد) الحديث وبين أشياء النقد القديم أو التقليدي. ومن الجدير بالذكر أن هذا الانهدام الذي يعود غالباً بالمنصورة لا يستقطب النقاد كلهم. بيد أن من الملفت للنظر، في المساجلات الدائرة بين الفريقين، وجود رغبة واضحة لاعتماد المواقف التي تقزم وتضخم لا للفريق المناوئ وحده وحسب، بل والفريق المشايخ أيضاً إن جاز مثل هذا التعبير، فثمة ناقد تفكيكي وهو يلف ويدور للتحديث حديثاً عاماً (sub specie aeternitatis) دفاعاً عن النقد الطليعي جعلنا نشعر بما يلزم عن تحدي الفكر الغربي نفسه وهو يحلل، أو تحلل، بعض السطور من كتلة روسو أو فرويد أو باتر، في حين أن بعض النقاد الآخرين الذين يصنفون أنفسهم بأنهم يتحدثون باسم سلامة العقل والحكمة والمقالة في بحثهم ماهية كل ماتنبيه الفلسفة

الإنسانية يلطخون، على تقيض الفريق المالف الذكر، سمعة حتى عملهم هم على غير نراية منهم حين يظهر من يتسطون مجمل القواعد الهائلة التي يستند إليها البحث الأكاديمي، أي نفس القواعد التي تجلو ما هم فاعلونه كباحثين.

وبمعزل عن التفكير ملياً بكل مظاهر هذا للتعارض الكبير لن يكون بمقدورنا أن نأمل بشكل مناسب معرفة تفاصيل ما يدور الآن فعلياً في النقد الأدبي والنظرية الأدبية، علماً أن بوسعنا أن نتحدث وعلى وجه الدقة عن بعض النماذج الشائعة في كل من النقد وفيما أنتج هذا النقد أيضاً من تاريخ، ومجتمع وثقافة. إن إحدى النقاط التي أود الإشارة إليها هي ما إن كانت تلك المماحكات العظيمة الدائرة، مثلاً، بين م.ه. أبرامز وبين ج. هيليس ميللر، أو بين جيرالد غراف وبين ما تدعى بمدرسة ييل، أو بين "التخيم" و"الأخود"، و"العلامات الفارقة"، وغير ذلك من المجالات الصغيرة، تطرح حدوداً نظرية واضحة بين المواقع القديمة أو اليمينية وبين المواقع الجديدة أو اليسارية، وذلك لأن التفاوت بين فصاحة النظرية وبين وقائع الممارسة لهو نفسه تقريباً تماماً على كلا جانبي الجدال. وما هذا الشيء إلا صحيح دائماً بالطبع في كل المماحكات العظيمة؛ فنحن نسوق الدليل نظرياً دفاعاً عن الشيء الذي لا نفع له البتة عملياً، ونفعل الشيء نفسه، بخصوص ما نعارض أيضاً. ومع ذلك فإننا واجدون نوعاً من النقد الجديد الذي يتبنى موقفاً معارضاً مما يراه بحثاً أكاديمياً راسخاً أو محافظاً، والذي يتقصد عامداً متعمداً أن يؤدي وظيفة الجناح اليساري في السياسة ويدلي بالبيدات وكأنه يبتغي تطوير الفكر والممارسة، لا بل وحتى المجتمع ربما، لا من خلال الكثير مما يفعله وينتجه، بل من خلال ما يقوله عن نفسه وعن خصومه. ولكن فسي الواقع هنالك الكثير من تلك الإنجازات الفعلية التي يحق لهذا النقد أن يتباهى بها. فليما يتعلق بالتنظير والتأويل النقديين هنالك أعمال أصيلة. بمنتهى البهاء، بل وثورية حتى، متجلبية كلها بدرع بلاغي كامل من الدفاع والهجوم والتجبيك المبرمج على نطاق واسع؛ ولسرعان ما يخطر هنا على البال عمل هارولد بلوم، والمساجلات المتواترة عنه. ولكن عمل بلوم وما أفضى إليه من غضب وتكريظ على شكل نقد يبتغيان بالأساس وطيد الأركان في صميم تراث النقد الأكاديمي. فالنصوص والكتب والعصور ظلوا ضمن إطار قانون ميسور تمويهه ومتفق عموماً عليه. حتى لو تباينت الكلمات والعبارات المتداولة لوصفهم ذلك التباين الكبير استناداً إلى موقفك من بلوم معه كنت أم عليه.

واعتراضاً على فرضية كهذه هنالك أولاً: رد فعلي أنا حيث أنني سائر بدوري في ركاب التجزيين، وثانياً: الواقع القاضي باقتصار النقد، بحكم الظروف، على الأكاديمية، وحظره عن الشارع لا بمقتضى تهذيبه ليس إلا. وعلى الرغم من وجود مايسوخ هذين الاعتراضين كليهما، فإن ما أحاول قوله (على شكل عمومية مربكة بعض الشيء)، هو أن طريقة المعارضة التي يعتمد عليها (النقد الجديد) الحديث لا تمثل تمثيلاً دقيقاً أفكاره وممارسته اللواتي تريد، بعد كل الهياط والمياط قولاً وفعلًا، في ترسيخ وضمان البنية الاجتماعية والثقافية اللتين جاءتتا بتلك الأفكار والممارسة. فممارسة التفكير تجري، مثلاً، وكأن الثقافة الغربية أسيرة التشظي، إذ ما هو التحليل السيمبويطيقي يسوق الأدلة على أن عمله يرقى إلى مستوى ثورة علمية ومن ثم اجتماعية في علوم الإنسان. إن من الممكن الإتيان بغرض من الأمثلة بيد أن ما أقوله مفهوم لتوه كما أعقد. فهناك مناقشة تصادمية دون تصادم حقيقي، إذ حتى الماركسية كثيراً ما استسلمت، بهذا السياق، للمقتضيات المحمومة للفصاحة وتنازلت في الوقت نفسه عن امتيازاتها الراديكالية الحقة.

إنني أقول هذا كله دون توضيح السبب الذي دفعني لوضع كلمة يساري، في عنوان مقالتي هذه ضمن أقواس استشهد تعبيراً عن الشك والريبة. وفضلاً عن ذلك أجد من العسير علي الانتقال من فكرة اليسار في السياسة إلى اليسار في النقد الأدبي. فبالطبع هنالك تعارض بين أبرامز وديريدا أو ميللر، ولكن هذا بمقدورنا أن نقول بملء الثقة أن الشيء الذي يقف على كف عريت، والذي يبدو في أحسن الأحوال مجرد سؤال عن تصوراتنا للبنى الفوقية تتجلى بالأفضالية، لشيء يتناسب مع العنف الواضح لذلك التعارض؟ إن كل للنقاد الأكاديميين والمحدثين، كانوا على أتم القناعة بتقييد أنفسهم بالشأن الأكاديمي للأدب، وبالمؤسسات الموجودة لتعليم الأدب واستخدام تلاميذه، وبذلك الفكرة المضحكة أحياناً والمتملقة ذاتياً دائماً بما مفاده أن مناظراتهم ذات تأثير هام وجليل على المصالح الحساسة التي تعود بالمضرة على الجنس البشري. ففي قبول اليسار الدعي لهذه التقييدات، بشكل لا يقل عن اليمين بشيء، يكون بعيداً جداً عن لعب أي دور سياسي حقيقي. إن مايدفع الوضع الراهن هو بالفعل، من ناحية أولى، مزيداً من الانعزال الذي لم يسبق له مثيل في التاريخ الثقافي الأمريكي الحديث، ذلك الانعزال الذي لعزله نقاد الأدب عما يدور اليوم في القضايا الكبيرة من

فكرية وسياسية وخفية وأخلاقية، وهو من ناحية ثانية فصاحة، وقفة، وضعية لا تظهر بمظهر مايمثل أي شيء (ولكن صريحين في الختام)، مقدار ما تظهر على حقيقتها من أنها تلك البلايا الناجمة عن عداء سياسي سافر. فلو صادف وزارنا زائر من كوكب آخر لأصيب بالارتباك إن نقض له أن يسترق السمع ممن يدعى، زوراً وبهتاناً، بنقاد قديم وهو ينعت النقاد الجدد بأنهم خطرون، ولنتساءل أيضاً ولابد عن الشيء الذي يشكلون خطراً عليه، أهو الدولة؟ أم العقل؟ أم السلطة؟

إن نظرة خاطفة على التاريخ الفكري الحديث تجلو القصة على أحسن مايرام، لما من مرء يصادف أية مشكلة في محاولة العثور على نوع من أنواع الليسار في الثقافة الأمريكية بين عقود العشرينات والخمسينات، كما يؤكد للتو كتاب دانيال أرون المعنون بـ "كتاب على الليسار". وإن من الصحيح بكل تأكيد أن المساجلات الفكرية إبان تلك العقود كانت تدار بأغلبيتها الساحقة في هذه البلاد بلغة سياسية على ارتباط مباشر بالسياسة الفعلية. فالمسيرة المهنية لأساس من أمثال راندولف بورن وجوزيف فريمان، مثلاً، لا تنفصم عراها عن مشكلات الحرب أو سياسة عدم التدخل أو الصراع الطبقي أو الستالينية أو التروتسكية. ولكن كنا نشعر بأن ما كتبه هذان الكاتبان كان يفتر إلى المستوى الثقافي الرفيع الذي كان عليه نقد معاصريهما - كليبوت وفاليري وريتشاردز وإيمسون - فلنلا نشعر في الوقت نفسه أن إدراكهما للأدب كآدب (أي أن الأدب شيء أكثر من مبنى إيديولوجي)، كان عميق الجذور إلى حد الروعة. ففي عمل أفضل كاتب في تلك الزمرة ككتاب "هيا إلى محطة فيلندا"، لإيموند ويلسون، على سبيل المثال، هنالك مستوى رفيع من الفكر والبحث، وهنالك أيضاً تحببك سياسي وانهماك تاريخي كبيران قلما يظهر أي منهما بمظهر الدعاية الرخيصة أو بمظهر ما تعودنا على دعوته مؤخراً بالماركسية المبتذلة. وحين يحاول ناقد مرموق في الأكاديمية أن يجد لنفسه، أو لنفسها، موقفاً مسؤولاً في هذا العالم، وفي هذه المرحلة المديدة والرجولة إلى حد ما، ألا وهي تلك المرحلة التي أنعتها "بالتاريخ الثقافي الحديث". بمنتهى البساطة، يمكننا أن نقع على مثل تلك المحاولة في مقالة كمقالة مائيسين المعنونة بـ "مسؤوليات الناقد"، المكتوبة أصلاً في عام 1949، فما تيسين لا يدعي بأنه ماركسي، غير أنه يقول بكل وضوح أن ناقد الأدب يجب أن يولي اهتمامه للشأن المادي الذي تعالجه الماركسية علاوة على اهتمامه "بأعمال الفن للدرجة في زماننا هذا"، إن الاستعارة الأساسية في

هذه المقالة إن هي إلا استعارة البسطة: فالنقد يمكن أن يتحول إلى "حديقة مسورة من نوع ما"، مالم يتوصل الناقد إلى التيقن من "أن الأرض الواقعة خلف أسوار الحديقة أكثر خصاباً، وأن مسؤوليات الناقد تكمن في تجديد احتكاكه بالترربة". فهذا القول لا يعني أن على النقاد أن يتعرفوا على "تلك الأسس الاقتصادية الكامنة خلف أية بنية فوقية ثقافية"، وحسب، لا بل ويعني أيضاً:

أننا نحن معشر الجامعيين لم يعد بوسعنا أن ندير ظهورنا...

على العالم.... إذ إن المكان المناسب للمفكر، كما تصوره وليام جيمر، كان في صميم النقطة المركزية التي تدور عليها رحي معركة ضارية، ونحن من المستحيل بالنسبة لنا أن ننظر إلى تلك الاستعارة بالخفة التي تعامل بها الكاتب معها. فأينما نظرنا في هذه السنوات القليلة المشؤومة منذ إسقاط أول قنبلة ذرية على هيروشيما لوجدنا أننا مهددون بتلك القوى الهائلة إلى الحد الذي يجعلنا نشعر فيه بأننا سائرون في طريق محفوفة بالمخاطر. ولكننا نبقي عرضة حتى لتهديد أقدح إن ظل على تقاعسهم أولئك الناس، ممن تتجسد مسؤوليتهم الرئيسية كنفاد في استبقاء أبواب الاتصالات بين الفن والمجتمع مشرعة على مصاريحها حفاظاً على أسباب الحياة في القيام بواجباتهم للإتيان الدائم بفكر جديد لصالح مجتمعنا هذا(1).

ففي هذه الملاحظات ثمة تلميح بمنتهى الوضوح مفاده أن قوى التهديد الذي يطفح بها التاريخ التالي لتاريخ هيروشيما من الممكن حشرها في زاوية ضيقة دفاعاً عن نفسها، ومن الممكن استيعابها من خلال "الفكر الجديد"، للناقد، وليس بوسعنا هنا إلا أن نتبسم بكل بساطة على سذاجة مائيسين إذ ليس هنالك اليوم إلا حفنة قليلة من النقاد ممن يرون أن عملهم جدير بالشفقة عليه والدفاسع عنه ضد هذه القوى التاريخية الغاشمة وبشكل مباشر، أو ضد أية قوى مثيلة أخرى. وعلاوة على ذلك فلغة الأزمة ملازمة للنقد، كما بمقدور أي قارئ لبول دي مان أن يقول لك، ولكن سيكون هنالك على أرجح الظن، مالم ترجع اللغبة وتدور حول نفسها في أمثال هذه الحالات، كما ينبغي له أن يقول لك مخذراً، تعمية وتضليل أكثر مما سيكون هنالك معرفة أو نقد حقيقي. فالنقد والأدب إذاً عند مائيسين، يترعرعان على نفس تلك الخبرات التي ينجم من صميمها الاقتصاد والتاريخ المادي والصراع الاجتماعي. وإن مثل هذا الاقتراح، بكل بساطته الأنطولوجية غير المعضلة ظاهرياً، من المستبعد جداً أن يعاود الظهور

في هذه الأيام، في الوقت الذي النظرة فيه إلى ما يدعوه دي مان "بتداعي واقعية عالمنا هذا"، تماثل نظرة السخرية إلى نوع من الأدب "لغته"، هي الشكل الوحيد للغة متحررة من زيف التعبير المباشر". ومع ذلك كان إنجاز ماثيسين كنالد إنجازاً محترماً، إذ إن كتباً ككتابه المعلنون بـ "الانبعاث الأمريكي"، لا تتكشف عن إنسان وديع "Achöne Seele" ضئيل ولا عن عالم ضحيل من علماء سوسولوجيا المعرفة. وأما المشكلة فتكمن في الكيفية التي تحدث بها حديثاً عاطفياً وسياسياً جداً عن مسؤوليات الناقد، وفي السبب الذي دفع نقاداً، بعد مرور عشرين سنوتونيف، مثل دي مان (صاحب للتأثير للراهن الجليل جداً)، لتكريس اهتمامهم على استحالة تحمل المسؤولية الاجتماعية والسياسية.

فبالنسبة لـ دي مان "لا يمكن للمعرفة الفلسفية أن تبرز إلى الوجود إلا حينما تلتف على نفسها عوداً على بدء". وما هذا القول إلا طريقة أخرى للقول بأن كل من يستخدم اللغة كوسيلة لتوصيل المعرفة معرض للوقوع في شرك الاعتقاد بأن سلطته، أو سلطتها، كحائز معرفة وموصلها، ليست مقيدة باللغة التي هي في واقع الأمر مجرد لغة وماهي بالشيء الواقعي المباشر. وأما الأدب، من الناحية الأخرى، فما هو أساساً إلا ما يدور عن فضج المعنى كما أن لغة الشعر، بالنسبة لـ دي مان، ماهي إلا "تلك اللغة التي تسمي هذا الفراغ [أي وجود الخواء الذي من المفروض أن تدل عليه كلمات تركيب لغوي تتمثل مهمته الأساسية بالإشارة إلى نفسه فقط وبالإشارة إلى كونه مدركاً بمنتهى السخرية لفعلة هذه]، بفهم متجدد دوماً وأبداً، دون كلل أو ملل البتة من تسميته مراراً وتكراراً بتوقان يماثل توقان روسو: "إن مثل هذا التبصر يتيح لـ دي مان أن يجزم على أن الأدب، في تسميته ذلك الفراغ وإعادة تسميته إلى أبد الأبد، يؤكد على أنه نفسه ليس أكثر من ذلك وبأقصى درجات التوكيد، ويشكل لا يقل قوة بتاتاً عن قوته حين يبدو الأدب بأنه مكبوت كي يتيح إمكانية ظهور المعرفة. وهكذا:

حين يعتقد النقاد المحدثون بأنهم يفضحون معيات الأدب، تكون معياتهم هم موضع الافتضاح في الحقيقة بواسطة الأدب، ولكن بما أن هذا الأمر يحدث بالضرورة على شكل أزمة، يكون أولئك النقاد في وضعية مكفوفين للبصر عما هو جار في صميم أنفسهم هم. وفي تلك اللحظة التي يزعمون فيها أنهم يفتكون بالأدب يتواجد الأدب في الأمكنة كافة، وذلك لأن ما يدعونه بالأنثروبولوجيا وعلم اللغة والتحليل النفسي ماهو إلا الأدب نفسه مطلقاً برأسه من جديد، مثله

مثل رأس هايدرا (الصدر)، في نفس تلك البقعة التي من المفروض أنه انقطع فيها، إن على العقل البشري أن يتعرض لأهوال تشوه مذهل حتى يتفادى مواجهة "خواء الأمور البشرية" (2).

إن دي مان، على نقيض ديريدا الذي كان عليه لاحقاً أن يبدي ألفة محترمة حيال عمله، أقل اهتماماً بقوة وإنتاجية التشوه البشري (الذي يدعو ديريدا بالشيء الذي لا يخطر على بال l'impensé)، منه باستمراره وتكرار أداء ذلك التشوه، أي إصراره على الألحاح كإلحاح إن جاز مثل هذا التعبير. وهذا هو السبب الذي يجعل من السخرية اللاذعة الشغل للشاغل بالفعل لدى دي مان كناقذ: إذ إنه مشغول دائماً في تبيان وضع النقاد أو الشعراء الذين يكشفون بالفعل -النقاد بلا دراية والشعراء عن دراية- المنطقات المستحيلة لصياغة أي شيء بتاتاً. أي ما يدعى بارتباكات الفكر التي يتصور دي مان أن كل الأدب العظيم يعود إليها: على اللولم، وذلك في الوقت الذي يظنون فيه أنفسهم بأنهم يصوغون شيئاً ما. ومع ذلك فإن هذه القنود الفكرية على إمكانية الصياغة لم تمنع دي مان من صياغتها وإعادة صياغتها، في تلك المناسبات العديدة التي يحل فيها، بشكل أكثر من معظم النقاد الآخرين، مقطوعة أدبية. إنني أتردد كثيراً قبل نعتي دي مان بالمحجاج، لكن بمقدار ما يحض الناقد على فعل هذا الشيء دون ذلك، أود أن أقول بأنه ينبغيهم بأن يكفوا عن الحديث وكان من الممكن تجاوز الدراسة التاريخية، وبأن يتحدثوا عن الأدب حديثاً جداً. فما السبب يا ترى؟ لأن الأدب العظيم إن كان قد تعرض من قبل لفضح المعنى، فلن يكون بوسع الدراسة بتاتاً أن تخبرنا بأي شيء جوهري عن الأدب لم يتبأ به الأدب نفسه سابقاً.

وإن أعظم ما يمكن أن يحدث هو أن الناقد يكون عرضة لفضح المعنى، مع العلم أن هذا القول يرقى إلى القول بأن الناقد يعترف بأن الأدب قد فضح بنفسه معنياته مسبقاً.

ليست لدي الرغبة في أن أستخدم دي مان كممثل عمومي للشيء الذي تجري ممارسته هذه الأيام في النقد الأدبي: فعمله فائق الأهمية، ومواجهه فائقة الاستثناء ولو لمجرد الارتقاء به إلى منزلة التمثيل. بيد أنني أظن أن من الممكن اعتباره القدوة في تيار فكري معارض، لا بطريقة واضحة جداً، للشيء الذي هو في العادة معيار في الدراسات الأدبية الأكاديمية. فالعمل الأدبي عنده يحل موقفاً يسمو بلا قيد أو شرط تقريباً على الواقعية التاريخية لا بفضل قوته بل بفضل رهنه المسلّم به. علماً أن أصلاته تكمن في منطلق موداه أنه ألقى سلاحه "منذ

البدء"، وكأنه قال سلفاً بأنه لا يحمل أية أوهام عن نفسه وبأنه أسلم مباشرة تخيلاته لميدان الشكل المقبول. وإن هذه الأفكار لتعبر بالطبع عن ميل كبير في الفن الرمزي بأسره، ألا وهو الميل الذي حظي بتشويق محترم من خلال أية نسخة من تشكيلة الشكالية النقدية في القرن العشرين:

فإعادة سبك مقولة من مالا رمي، يكمن خلفها ذلك التصور الذي مفاده أن العالم إن كان له ثمة وجود على الإطلاق، فلا بد من أن يكون قد خُصص إلى كتاب أو على شكل كتاب، وما أن ينطوي العالم في كتاب حتى تدار له الظهور إلى أهد الأبدن. فالأدب، بوجيز العبارة، لا يعبر إلا عن نفسه فقط (وهذا موقف في أقصى درجات التطرف، في حين أن أدناها يتمثل بالقول أن الأدب يدور "عن" لاشيء): إذ أن عالمه شكلي، وعلاقته بالواقع العادي.

لا يمكن فهمها، كما يوحي دي مان إلا من خلال النقض أو من خلال نظرية ساخرة إلى حد بالغ، صارمة بمقدار ما هي متلاحمة معتمدة في جدواها على افتراضات متناقضة نقول بأن العالم إن لم يكن كتاباً يكون الكتاب علدن ليس هو العالم. ولربما أن هذه الافتراضات ليست ممنوعة من الاعتراض كما قد تبدو، ولا سيما إذا تذكرنا الحد الذي أقر فيه معظم النقد منذ أرسطو بوجود مقدار معين من الانحياز السري في غالب الأحيان والانحياز المصوبوغ بصيغة التقليد والمحاكاة ولو أنه موضع الإنكار.

ولكن نقد دي مان يدخر لنفسه بعض مطلته المبررة لأن دي مان كان رائد "النقد الميتافيزيقي"، الأوربي، كما يحلو للبعض أن ينعت نقده. وهنا لخوض توا غمار الواقع السوسولوجي والتاريخي الذي مفاده أن النقد المعاصر "اليساري"، أو المناهض في أمريكا قد تعرض للتأثير العميق بالنقد الأوربي، ولا سيما الفرنسي منه، وإن بوسع المرء أن يدلي بعدد من الأسباب لذلك التغيير الدرامي في اللغة واللهجة الذي حل بالمشهد النقدي الأمريكي إبان عقد الستينات (1960)، المنصرم، بيد أنني لا أنوي هنا هدر وقت طويل في تعداد ذلك. غير أن الإنصاف يقضي أن نقول بأن الأثر التي تركها النقد الأوربي على مفرداتنا ومواقفنا النقدية كانت عديدة ومن بينها تلاشسي الشعور بريادة "الدراسات الإنكليزية"، في الميدان الأدبي. فمعظم النقد الأدبي الذي طغى على الأكاديمية، لا بل وحتى على عالم الصحافة في حقيقة الأمر، صار يعتمد على إنجازات الكتاب المحدثين من أمريكيين وبريطانيين، علاوة على تنامي الشعور القاضي بأن دعاوى السيادة الوطنية بكل المعاني التي تنطوي عليها هذه العبارة يجب

أن تسود النقد. إن المؤمنين بهذا الجانب يتألفون من آرنولد في البداية، ومن ثم لاحقاً من كل من ليغز وإمبسون وريتشاردز ومن معظم (النقاد الجدد)، الجنوبيين. والجدير بالذكر أنني لا أقصد القول بأن هؤلاء النقاد كانوا رجالاً إقليميين أو ذوي تفكير محلي، بل القول بأنهم كانوا يرتأون أن كل ما هو خارج العالم (الأنكلو) ساكسوني يجب تجييره لصالح الغالبات الأنكلو/ ساكسونية. فحتى ت.س. إليوت، الذي كان إلى حد كبير أعظم ناقد عالمي في تلك الآونة حتى مطلع عقد الستينات (1960)، كان يرى في شعراء أوريين من أمثال دانتي وفيرجيل وغوته حماة للقيم الأنكلو/ ساكسونية كالمملكة التي كانت بمثابة موروث متواصل لا ثوري، وكفكرة دين وطني. وهكذا فإن الهيمنة الفكرية لـإليوت وليغز وريتشاردز و(النقاد الجدد)، تتزامن لامع عمل أقطاب كجويس وإليوت نفسه وستيفنز ولورانس وحسب، لا بل ومع تطور جاد و مستقل للدراسات الأدبية في الجامعة، تطور أضحت بمرور الزمن مرادفاً "للعنجهية الإنكليزية"، كموضوع ولغة وموقف.

وفي أحسن أحوالها وجدت "العنجهية الإنكليزية"، في لوينيل تريلينغ و.و.أ. ويمات وروبن براور، وفي حفنة ضئيلة من الناس الآخرين، تشكيلة متباينة من المدافعين عنها، وتشكيلة بارزة على شيء عميق جداً من الذكاء والإنسانية، بيد أنها تعرضت للتحدي - قبل بروز الزهو الفرنسي بزمان طويل - جراء أمرين اثنين أولهما داخلي وثانيهما خارجي. "العنجهية الإنكليزية"، لم تفض داخلياً إلا إلى إيديولوجيا ضمنية، وإلى مناهج ليست قابلة توصيلها من السهولة بمكان، الأمر الذي كان مرده ثمة أسباب معقدة إلى الحد الذي يفرض على المرء، إن حاول وصف الموقف الذي كان سائدا وقتها، أن يخوض غمار أمور كالنثر من الستالينية والحرب الباردة ومرلوغة النظرية، والقرآن القيسم والإلزام، وحتى الأفكار، "بالأسلوب"، اقتربنا لا تاريخياً مباشراً ومنطوياً على مفارقة عجيبة. ولكن ما يهمني هنا بهذا الخصوص هو ما نجم، على العموم، عن ذلك كله على الصعيد الفكري: أي ذلك النموذج من النقد المعتمد بالأساس على تنميق لا نهائية له. ففي ذلك المزاج النفسي المفاجئ الناجم عن المنافسة والتوسع والتالي لإطلاق سبوتنيك (Sputnik)، كان هنالك برامج لغوية شتى تستهدف صيانة الأمن القومي وتحظى بالتمويل من مؤسسة (NDEA)، كما كان هنالك "العنجهية الإنكليزية"، التي زينت لنا "قوتكا"، كأمة دون إضافة شيء جوهري عليها. فالأطروحة الجامعية النموذجية انكفأت من رسالة بحث تاريخي مدروس دراسة جيدة إلى

مجرد مقالة باللغة الدقيقة، فضلاً عن أن تلاميذ اللغة الإنكليزية صاروا يتبعاً لنقطة بعيدة جداً عما كان هاماً، ناهيك عن شعورهم بذلك. وأما الدور الذي صارت تلعبه الإنكليزية فما كان ليعدو، في أحسن الأحوال، دور الأداة (وهذا بوضوح، ماكان يدأب على مناهضته ريتشارد أوهمان ولويس كامبف في أواخر عقد الستينات)، على الرغم من أن من مارسوا ذلك الدور، من أمثال تريلينغ وأبرامز ويمات، كانوا محط للنظر إليهم بإعادة توكيدات لا إيديولوجية على أن الأسلوب والدراسات الإنسانية والقيم إن هي بالفعل إلا من ذوات الشأن. فالنتيجة الخالصة لهذا كله كانت استيطان الترهل في الدراسات الإنكليزية، إذ مابعد المسافة التي يستطيع المرء أن يجتازها في هذه الظروف على درب التعميق ليس إلا؟

كمثل عن الشار الرفيع الذي كان بمقدور التعميق الأدبي بلوغه بهاء وحتكة كان هنالك نورثروب فراي، الذي يمكن جزئياً تحليل سطوع نجمه النظري المتألق على كل ميدان للدراسات الإنكليزية في عقدي الخمسينات والستينات بمناخ التعميق (الذي بجله وعمقه في كتابه المعنون "بتشريح النقد")، وبطغيان الفراغ النظري/ للتاريخي. وأما كمثل عن مدى اتساع هذا كله فتور ووهناً، كان هنالك كدس مكدم من تلك الصناعات الأدبية المختلفة (جويس، كونراد، باوند، إليوت)، التي لما يكن وقتها بوسعها للبتة حتى أن تتظاهر بأنها جزء لا يتجزأ من المسيرة العامة باتجاه المعرفة، وهكذا بطريقة عجيبة لا بل ومربكة ربما، صارت الحداثة الأدبية تفتقر أولاً لا بالحاضر وإنما بالماضي القريب كما أنها طغلت تكتسب المشروعية مراراً وتكراراً بشكل لا نهاية له، وصارت تفتقر ثانياً بإنتاج تحبيك ثانوي متعذر فهمه عملياً لكثرة من الكتابات المقبولة عالمياً ككتابات أصيلة. ومن الجدير بالذكر أن هذه الكثرة ذات التحبيكات الثانوية - من مثل الكتابات الأدبية لدي مان- كان عرضة لقضوح معمياتها بادئ ذي بدء، وما كانت تحمل في الوقت نفسه أية أوهم عن نفسها، وكل ماكانته كان لا يعدو كونها ثانوية وغيز ضارة وحيادية إيديولوجيا إلا ضمن القيود الداخلية لحرارة مكسوة بأكدامس مكسمة من أكسية الاحتراف.

وأما التحدي الثاني "للنخبية الإنكليزية"، فقد كان خارجياً، وهنا وجدت من المفيد استخدام ذلك للمفهوم الذي يدور حول المنشأ الأجنبي، والذي كان جورج شتاينر أول من أشار إليه. وهنا مرة ثانية هنالك العديد من الأشياء الجديرة بالذكر ضمن هذا السياق، ومرة ثانية أيضاً أجد لزماً علي أن أكون مقلداً واصطفائياً. فلقد توسعت سوق الكتب ذوات الأغلفة الورقية توسعاً هائلاً وتزايد

معها عدد الترجمات من اللغات الأجنبية تزايداً دراماتيكياً، فضلاً عن التأثير التدريجي الذي تأثرته "المنهجية الإنكليزية"، بميادين خارجية كالتحليل النفسي والسيولوجيا والأنتروبولوجيا، ناهيك عن الأثر السالب المقلوش (وتحت رعاية مؤسسة NDEA بالمناسبة)، للأكيب المقارن مع ما لازمه من مقام رفيع شديد الوطأة لنقاد أجناب مثاقبون من أمثال أورباخ وكورتيموس وسبيتزر، علاوة في الختام، على ما يبدو الآن بأنه كان تدخلًا عرضياً مفيداً وأصيلاً تدخله في مشهدها الأدبي القند الأوربي الذي كان سائداً وقتها أولاً من خلال نقاد مقيمين بين طهرانينا كدي مان وجورجز باونيت، ومن ثم من خلال تزايد أعداد النقاد الزائرين القادمين من بلدان أجنبية. والجدير بالذكر عند هذا المفصل أن الماركسية احتازت لها على حضور فكري صار يؤخذ بعين الاعتبار في سياق التحدي الخارجي الذي ينطوي عليه الاستيراد من الخارج.

والإن حد ما أعلم فإن ذلك للصنف من الماركسية الذي كان قيد الممارسة أو الإعلان في الأقسام الأدبية الجامعية لا يدين إلا بقسط ضئيل جداً للحركة الراديكالية الأمريكية التي لاقت حتفها في عصر ما كارثي. فالماركسية الجديدة جاءت إلى هذه البلاد جزئياً كنتيجة للاهتمام بالنقد الفرنسي ومن ثم بمدرسة فرانكفورت، وجزئياً من جراء الموجة العامة للهيجان المعادي للحرب في الحرم الجامعية. لقد فعلت الماركسية فعلها على شكل اكتشاف مفاجئ وعلى شكل تطبيق مفاجئ أيضاً على المشكلات الأدبية. وأما نقاط ضعفها الأساسية فقد كانت تتمثل بالغياب النسبي لتقافة أو لموروث نظري ماركسي محلي متواصل لموازرتها وبعزلها النسبي عن أي فضال سياسي ملموس.

وبين هذين التباين كانت حاسمة التحديات الدلالية والخارجية للدراسات الإنكليزية - ولكن بطرائق محدودة جداً وحسب، مع العلم أن هذا القول يجسد شيئاً عريضاً فهمه. فخلال الهيجانات الكبيرة في الستينات (1960) عمت المؤسسات الأدبية الأكاديمية، التي اعتادت أن تكون طيلة سنوات مصنعة لإنتاج العقول والمقالات المصقولة إلى الرد على تلك الأوقات بمطلب العلاقة المباشرة. ولقد كان هذا المطلب يعني، في حقيقة الأمر، أن تعليم ودراسة الأدب يجب أن يبين لنا بين الحين والحين للكيفية التي ترتبط بسها الروائع الأدبية بالواقع المعاصر، أي أننا بقراءة سوفيت أو شيكسبير بمقدورنا أن "نفهم"، وحشية الإنسان أو مقدار الإثم الكبير الذي تنطوي عليه سياسة التفرة الخنصرية. وأما أنا فليس لدي من التردد إلا أقله حين أقول إن ذلك التبجح الثوري للفارغ الكبير

الذي تبجحته (جمعية لغة الحدائق)، لم يجلب معه إلا تغييرات تجميلية وحسب، وبأن تلك التغييرات لم تكن أدلة دالة على وجود إرادة التغيير لدى مختلف فصائل الدارسين ممن عقدوا العزم على ذلك، بل كانت أدلة على عمق ومرونة إيديولوجيا التزيين التي امتصت بمنتهى الفاعلية حتى هذا التحدي الجديد الذي كان ينطوي ضمناً على التطرف. فلقد كان هنالك، والحق يقال، نزعة عجيبة، بل ومرعبة أيضاً، في اللغة الطنانة لكل من الفريقين المتعارضين لإجهاد هذا الفريق على ذلك، في مؤخر الستينات ومقدم السبعينات. فالمفردات جحت فجأة إلى مزيد من "التقنية"، ومزيد من "الصعوبة"، الذاتية، كما أن محاكاة بارثيز/بيكاردي أعيد إحيائها وحتى استساخها في العديد من المجالات والمؤتمرات والأقسام الأدبية، ناهيك عن أن الطموح لبـلـوغ منزلة "المنظر الأدبي"، صار ضربة لازب "de rigueur" مع العلم أنه كان المركز المربع للعديد منا، والأمر الذي لم يكن له عملياً ثمة وجود بناتاً في لوائح الأقسام الأدبية قبل مضي عشر سنوات. ولقد كان هنالك سعي حثيث للعثور على مشروعات وبرامج و"عقول"، وأحياناً متشابهة المعارف، مما جعل هذا كله ينيخ بكله على المرء إلى الحد الذي جعله لا يستطيع فيه أن يبحث في قصيدة من قصائد دون (Donne) دون أن يشير في الوقت نفسه إلى جاكوبسون، لا بل وربما حتى إلى المصطلحات اللاتينية في اللغات الأوروبية، وعلى الأقل إلى الاستعارات والكنايات. وهكذا صار أمام المرء، من ناحية أولى، فظهر ثقافة فرعية جديدة حقيقية معارضة نظرياً للموروثات الأدبية الوطنية القديمة المكسوة بكساء المؤسسة في الأكاديمية، وصار أمامه، من ناحية ثانية، تلك الموروثات القديمة وهي تدافع عن نفسها، استنجاداً بالدراسات الإنسانية، والذوق وصدق الرأي وما شابه ذلك، ويبقى السؤال في هذه الأمثلة ما إن كان (حمد وحمدو)⁽¹⁷⁾ يختلفان فعلاً عن بعضهما بعضاً كل ذلك الاختلاف الكبير، وما إن كان أي منهما قد أنتج العمل الذي يبرر، في آن واحد معاً، فصاحة الأول العدوانية أو دفاع الثاني دفاعه الأخلاق المستमित.

إن مدار اهتمامي الوحيد ينصب على الجانب "اليساري" من ذلك الجدل، ونقطة بدئي الحقيقية تتمثل بملاحظتين اثنتين عن الشيء الذي لم ينتجه اليسار. فلاحظوا أولاً أنه في الدراسات الأدبية الأمريكية، في الربع الماضي من هذا القرن، لم يقم ثمة عمل واف في مضمار الدراسة للتاريخية الأساسية مما يمكن

(17) كتابة عن تولمين وملائين تماماً إلى حد يظهر فيه التمييز بينهما - للمترجم.

نعتة "بالرجعي". وأنا أستخدم هذا النعت الأخير كي أشير إلى مقارنة من نوع ما مع ما جرى في ميدان الدراسات التاريخية الأمريكية، وذلك في عمل وإيامز وألبيروفيتز وكوكو، وفي عمل للكثيرين غيرهم. فحتى يكون هناك تفسير فعال فيما يدعى بالمعرفة التاريخية يجب أن يكون هناك أيضاً، بعد كل ما جرى قوله وفعله، تاريخ فعال وعمل أرشيفي فعال وانهمالك فعال في المادة الفعلية للتاريخ. إن العمل الفردي للأدب يوجد بالتأكيد إلى حد معقول بفضل بناء الشككية، ويفصح عن نفسه بواسطة نشاط أو قصد أو طلاقة أو إرادة شككية. بيد أنه لا يوجد من خلال تلك الأشياء وحدها وحسب، ولا يمكن إدراكه وفهمه شكلياً ليس إلا. ومع ذلك فلن الدراسات الأدبية استسلمت في معظم الأحوال، حتى لي نسختها الماركسية، لغواي نسبي للبعد التاريخي. فالبحث التاريخي عن اليسار خضع للتحييد جراء للتصور للقاتل أن التفسير يعتمد إلى أقصى الحدود على المنهج أو الفصاحة، وكان أياً من الشئين هو الذي يدل بوضوح على الجدارة والعظمة المستقلتين للمنظر الأدبي، وعلاوة على ذلك فلن الاهتمام الشامل بالمعرفة الصدامية (أي تلك المعرفة الموجودة أساساً لتحدي وتغيير الأفكار المستوردة والمؤسسات الحصينة والقيم المشكوك فيها)، قد أذعن لسلبية الصقل اللا تاريخي الذي جرى على الأمور المسلم بها بداهة والمقبولة، والأمور المحددة سلفاً قبل أي شيء آخر. إن المرء ليفتش هنا وهناك وهناك ولا يحتر إلا على بضعة بدائل للموقف الذي يحاول أن يبرهن على الكيفية التي ليس بوسعك فيها، مثلاً، أن تجيد فهم رواية "صديقنا المشترك" إلا إذا زدت من نظرتك إليها بأنها لا تعدو أن تكون بعد ذاتها رواية، الأمر الذي يعني تعميق دراستك لها كمثال ممتاز عن نظرية متشابهة. بمتهى الأحكام حول فن المسرد الروائي الذي شروط إمكانية قراءته وقوته تعتمد على القواعد الشكلية للنحو والصرف، وعلى التجريدات النشوئية والبنى الفطرية، وهناك عنصر محين من المحاكاة الساخرة في وصفي هذا، ولكن هناك أيضاً شيء من الدقة فيه.

وأما الملاحظة الثانية فتكمن في الوجه الآخر للعملة، أي أن الدراسات الأدبية عن اليمار، بدلاً من أن تنتج عملاً يتحدى أو ينقح السائد من قيم ومؤسسات وتقنيات، تمازت أكثر من اللازم في حقيقة الأمر في تعزيز تلك الأمور. وهذا الشيء أخطر من سابقه بكثير من عدة وجوه.

مامن مجتمع من المجتمعات المعروفة للتاريخ البشري كان له أي وجود

بناتاً بمعزل عن تحكم القوة والسلطة به، ناهيك عن أن أي مجتمع يمكن تقسيمه، كما يدأب غرامشي على القول، إلى طبقتين متشابهتين من حكام ومحكومين. وليس هنالك شيء ثابت بخصوص هذه التصورات الأساسية، إذ إن كان بمقدورنا أن نعتبر المجتمع بأنه توزيع ديناميكي للقوة والمواقع يجب أن يكون بوسعنا أيضاً أن نعتبر فتى للحكام والمحكومين فئتين بالفتى التعقيد وبالفتى التعرض لتبادل المواضع. وإذا اقتصرنا الآن على استخدام مصطلحات غرامشي، يمكننا تقسيم المجتمع إلى طبقتين ناشئة وتقليدية. وإلى قطاعين مدني وسياسي، وإلى تبع ومادة، وإلى فئتين طاعية وتنفيذية رسمية. ومع ذلك فإن ما يمكن خلف هذه الفاعلية بقضها وقضيضها هو على الأقل فكرة ما، أو زمرة من الأفكار؛ وعلى الأكثر مجموعة من الوكالات نوات النفوذ التي تستمد قوتها من الدولة. فالحقيقة المركزية للقوة والسلطة في التاريخ الغربي هي، منذ نهاية عصر الإقطاع على الأقل، وجود الدولة، وعليها أن نقول كما نتصور أننا كي نلهم لا القوة وحدها بل والسلطة أيضاً - التي هي بمثابة فكرة أكثر تشويقاً ونهاية من فكرة للقوة - علينا أن نفهم في الوقت نفسه تلك الطريقة التي تتأني فيها أية سلطة في المجتمع الحديث من وجود الدولة إلى حد ما.

إن الثقافة والتشكيلات الثقافية والمفكرين يوجودن، إلى حد كبير، بفضل شبكة شيقة جداً من العلاقات مع قوة الدولة تلك القوة المطلقة تقريباً، وعن هذه المجموعة من العلاقات علي أن أقول تواً أن كل النقد اليساري المعاصر، من ذلك النوع الذي يدور بحثه عنه، أصم أبكم إلى حد مذل في أغلب الأحيان. ولكن هنالك بعض الاستثناءات لهذه المقولة، إذ فوكو يمثل استثناءاً، وكذلك كل من أوهمان وباولنتراس، مع العلم أن للمرء ليتعذر عليه الإتيان بأسماء النقاد الآخرين ممن تقدمهم يتناول هذا الأمر على نحو مباشر. بيد أن للمقولة المناقضة للمقولة السابقة تماماً هي أن كل من ينتج دراسات أدبية أو فكرية لا يأخذ في حسابه الحقيقة التي مفادها أن كل العمل الفكري أو الثقافي يحدث في مكان ما، وفي زمان ما، وعن ميدان ما مرسوم، ومرخص بمنتهى الدقة أسير احتواء الدولة له في خاتمة المطاف. ولقد بادرت النقادات إلى افتتاح هذه المسألة إلى حد ما، غير أنهم لم يستكملن الشروط حتى نهايته. فلئن كان صحيحاً، بناء على نظرية الفن الفن، أن عالم الثقافة والإنتاج الفني له استقلاله الخاص به، بعيداً عن انتهاكات الدولة والسلطة، يجب علينا حينئذ أن نبقي على أهبة الاستعداد لتبيين كيفية الحصول على ذلك الاستقلال وتبيين كيفية الحفاظ عليه، وهذا أهم من

سابقه، وبكلمات أخرى فإن العلاقة بين علم الجمال وسلطة الدولة تتوطد في كلتا الحالتين: في حالة الاعتماد المباشر، وفي حالة الاستقلال التام مع العلم أن هذه الحالة أقل احتمالاً من سابقتها بكثير.

وأما الإحساس الذي يخالجني الآن بلأني أضطلع بحب لطاق واسع من الخبرة التاريخية، لا بل وأوسع مما ينبغي بكثير، لإحساس بعقده التيقن أن الخطاب الثقافي أو النظري أو النقدي لا يوفر اليوم لي أية مفردة ولا أية لغة توثيقية أو مفهومية، ولا يوفر لي، وهذا أقل من السابق بكثير، أية كتلة ملموسة من التحليلات المخصصة، ابتداءً الإقصاح عن نفسي. إن عبقريتنا النقدية مصوغة، في أغلب الأحوال، بفعل التحليل الخبيث الذي يأتي به ذلك التخم الأهم الذي يعزل، مثلاً، الخيال عن الفكر والثقافة عن القوة والتاريخ عن الشكل، كما يعزل النصوص عن أي رسم إضافي (horstexte)، وهلم جرا، ومن الجدير بالذكر أننا نسيء استخدام فكرة كينونة المنهج، فضلاً عن وقوعنا في فخ الاعتقاد أن المنهج هو الرائد وأن من الممكن له أن يكون نظامياً دون الإقرار في الوقت نفسه بأن المنهج يشكل على الدوام جزءاً من طاقم معين من العلاقات برئاسة وتحريك السلطة والقوة. ولئن كانت كتلة الموضوعات التي ندرسها - الكتلة التي تشكلها أعمال الأدب - تنتمي إلى مفاهيم الأمة والقومية، وحتى العرق، وتكتسب تلاحمها منها وتنبتق عنها بمعنى من المعاني، فلن يكون لي الخطاب النقدي المعاصر إلا النزر اليسير الذي يجعل من هذه الوائع موضوعات بحثها أمر ممكن. وأنا لا أنوي هنا الدفاع عن نوع من اللغة النقدية الاختزالية التي يتمحور أساسها المنطقي على الفرضية المؤكدة إلى مالا نهاية من أن "الأمر كله سياسي"، كائناً ما كان يعنيه للمرء بكلمة "الأمر"، أو كله، أو سياسي، ولكن ما يخطر على بالي هو ذلك النوع من التعددية التحليلية كما اقترحه غرامشي للتعامل مع كتل ثقافية/ تاريخية، المتعمدة بالعالم الذي يعيشون فيه وبالقيم التي يخرط عملهم من خلالها بالتاريخ، لا يرون بأنهم أنفسهم يشكلون تهديداً لأي شيء، إلا لبعضهم بعضاً في أرجح الظن. فهم بالتأكيد مطواعون كما كان يدنهم مذ صارت عبادة الدولة بمثابة الزبي الدارج، كما أن من المؤكد أن انصرافهم الخنوع للوائع الأدبية والثقافية والنصوص والهياكل المثبتة بمنتهى البساطة في "تصويعهم"، هم لأداء وظيفة المشروعات الناجزة أيضاً، لا يشكل تهديداً للسلطة أو لتلك القيم التي يعمل للمدراء التكنوقراطيون على ديمومة رواجها وتداولها.

ولكن ماهو عملياً، بعبارة أدق، دور الوعي النقدي الحديث لدى النقد المعارض؟ إن الخلفية المرتبطة بصلب الموضوع، بوجيز العبارة، هي كما يلي: ثمة كلمات كالثقافة والمجتمع. كما بين ريموند وليامز، لم تحظ بمداول واضح ملموس إلا في العهد الذي أعقب الثورة الفرنسية ليس إلا. فقبل ذلك العهد حددت الثقافة الأوربية هويتها بشكل قاطع ككل على أنها شيء مختلف عن المناطق والثقافات غير الأوربية من تلك التي أليطت بها قيمة سلبية في أغلب الأحوال. ولكن إبان القرن التاسع عشر توشحت فكرة الثقافة بوشاح وطني وظيد الأركان، وأدت إلى نتيجة جعلت شخصيات كما ثيو أرنولد توحد بين الثقافة والدولة ذلك التوحيد الفعال. فواقع الحال بالنسبة للنشاط الجمالي أو الثقافي هو أن إمكانيات وظروف إنتاجه تحوز على سلطانها بفضل ما دعوته بالتقرب، أي بفضل تلك الشبكة المستترة من الترابطات الثقافية للفريدة بين الأشكال والمقولات وغيرها من المحبوكات الجمالية من ناحية أولى، وبين المؤسسات والوكالات والطبقات، والقوى الاجتماعية غير المتبلورة، من ناحية ثانية. إن التقرب كلمة فضفاضة إلى الحد الذي يتيح لها أن توحى بأنواع الطواقم الثقافية التي يبحثها غرامشي في المقطع الذي استشهدت به سابقاً. وإلى الحد الذي يسمح لنا فيه، في الوقت نفسه، أن نتذكر المفهوم الجوهرى للهيمنة التي توجه للنشاط الثقافي والفكري عموماً، أو التحريك ككل.

هيا واسمحوا لي الآن أن أشير إلى الأهمية الكبيرة التي تتطوي عليها هذه الفكرة بالنسبة للنشاط النقدي المعاصر. إن التقرب، كمبدأ تلويلي عام، يخلف بعض الشيء، في المقام الأول، من غلواء تلك النظريات المسطحية التي تحدثت عن التشاكل والقربة، والتي ابتكرت الميدان الطوبولوجي للمتجاسم التكوين للنصوص التي لا ترتبط إلا بنصوص أخرى ارتباطاً تسلسلياً ومحكماً وفورياً. والتقرب، بالمقابل، هو الشيء الذي يمكن نصاً من أن يحافظ على نفسه كنص، وما هذه الحقيقة إلا بالحقيقة المستورة بسلسلة من الملاحظات: كمزلة الكاتب واللحظة التاريخية وظروف النشر والانتشار والتلقي، والقيم المعتمدة، والقيم والأفكار المنحولة، وشبكة من أي لرؤية الثقافة والفن في انتمائها لا إلى نوع من الأثير السائب الذي تزدور الرياح في الفضلم أو إلى نوع من الميدان المحكوم بمنتهى الصرامة أو بحتمية حديدية، بل في انتمائها إلى مسعى فكري واسع - إلى منظومات وتيارات فكرية - مترابط بطرائق معقدة لفعل الأشياء، لإنجاز بعض الأشياء المعنية، للقوة، للطبقة الاجتماعية والإنتاج الاقتصادي لنشر الأفكار والقيم والصور الدنيوية، وإذا وقفنا مع غرامشي على أن المرء ليس

بوسعه أن يقلص على هواه الدين أو الثقافة أو الفن إلى وحدة وتلاحم، لكن علينا عندئذ أن نستكمل الشوط مع الفرضيات التالية لصالح الدراسة والبحث الإنسانيين:

إن الشيء الذي يجب... شرحه هو الكيفية التي يتصادف بها في كل العصور لتوجد عدة منظومات وتيارات للفكر الفلسفي، وكيفية تولد هذه التيارات، وكيفية انتشارها، والسبب الذي يجعلها تتبعر في تلك العملية فوق خطوط معينة، وفي اتجاهات معينة. إن حقيقة هذه العملية تتواصل لكي تبين مدى ضرورة تنظيم المرء لخدمته عن الحياة والعالم بطريقة نقدية متلاحمة ونظامية، وضرورة تحديده الشيء الواجب فهمه بكلمة "تظامية" على وجه الدقة، كيلا تؤخذ بمعناها الأكاديمي المتحلق. بيد أن هذا التحريك يجب إنجازه في سياق تاريخ الفلسفة، ولا يمكن إنجازه إلا في ذلك السياق، وذلك لأن "هذا التاريخ هو ما يبين الكيفية التي اتحرك بها الفكر عبر القرون ويبين عمق الجهد الجماعي المبذول لتحقيق المنهج الراهن للفكر - ذلك المنهج الذي صنف واستوعب كل هذا التاريخ الماضي، بما فيه من حماقات وأخطاء. إن الواجب يقضي، في الوقت نفسه، عدم إهمال هذه الأخطاء ذاتها وذلك لأن المرء، مع أن تلك الأخطاء جرت في الماضي وتعرضت من ثم للتصحيح، لا يمكنه أن يكون متأكداً من أنها لن تجري مجدداً في الزمن الحاضر وتستدعي التصحيح مرة ثانية(3).

لقد أوردت الجملة الأخيرة لا لأتني موافق عليها، بل لأنها تعبر عن ذلك الجد التعليمي الذي كان يؤمن به غرامشي، والذي كان يرى فيه وجوب إجراء البحث التاريخي كله بمقتضاه. ولكن هذه للنقطة الأساسية هي بالطبع ذلك التبصر الإيحائي، بما مفاده أن الفكر يكون قيد الإنتاج كي يكون من الممكن إنجاز ثمة أشياء، وبأنه يكون موضع الانتشار لكي يكون فعالاً ومقنعاً وقوياً، وأن مقداراً عظيماً من الفكر ينحبه حول ما هو نسبياً عدد قليل من الأفكار التوجيهية الأساسية. ولكن الجدير بالذكر هنا أن مفهوم التحريك مفهوم عويص. فبالتحريك يقصد غرامشي أمرين متناقضين ظاهرياً في حين أنهما متكاملان عملياً. أولاً: أن تحريك يعني أن تصقل، أن تستبطن (co-laborare) فكرة ما مسبقاً أو فكرة أقوى، أن تؤيد وجهة نظر دنيوية. وثانياً: أن تحريك يعني شيئاً أكثر إيجابية نوعياً، أي الافتراض بأن للثقافة نفسها أو الفكر أو الفن لامتداد الواقع

السياسي، وامتداد بالغ التعقيد وشبه مستقل وله، مع التسليم بداهة بالأهمية الاستثنائية التي يخلعها غرامشي على المفكرين والثقافة والفلسفة، عمق وتعقيد وقيمة دلالية/ تاريخية على قوة بالغة إلى الحد الذي يجعل السياسة أمراً مكنياً. فالتحريك هو مركب الأنماط التي تميز للمجتمع أن يحافظ على نفسه. إن غرامشي يجعل من التحريك، بعيداً عن الانحدار بسمعته إلى منزلة الحلية، السبب نفسه لقوة ما يدعو بالمجتمع المدني الذي يلعب في الغرب الصناعي دوراً لا يقل أهمية عن المجتمع السياسي. وهكذا فإن التحريك هو المسمى الثقافي المركزي وهو، سيان نظر المرء إليه أم لم ينظر بأنه أكثر بقليل من الدعاية الفكرية لمصالح الطبقة الحاكمة. المادة التي تجعل من أي مجتمع مجتمعاً ما، فما التحريك، بكلمات أخرى، إلا ذلك القسط العظيم من النسج الاجتماعي الذي تحدثت عنه جورج إليوت، في روليتها الأخيرة، في حين أن التبصر الذي كان عليه غرامشي هو ما ساقه إلى التيقن بأن التبعية والتمزق والتبعثر والإنتاج مودة ثانية أمور كلها، شأنها شأن الإنتاج والخلق والإكراه والإرشاد، مظاهر ضرورية من مظاهر التحريك.

إن بوسع المرء أن يشتط حتى إلى حد القول إن الثقافة -أي التحريك- هي ما يعطي الدولة شيئاً تحكم من خلاله ومع ذلك فإن المسمى الثقافي، كما كان غرامشي حريصاً على القول في كل مكان، ماهو بالمتسق وماهو بالمتجانس التكوين خبط عشواء. فالعمق الحقيقي في قوة الدولة الغربية الحديثة هو قوة وعمق ثقافتها، وقوة الثقافة هي تنوعها، أي تعدد عناصرها التكوينية وتباينها. إن وجهة النظر هذه هي ما تميز غرامشي عن أي مفكر ماركسي هام آخر تقريباً من مفكري عصره. وهو ذلك المفكر الذي لا تغيب عن بصره لا الحقائق المركزية العظيمة للقوة ولا كيفية تدفقها عبر شبكة كاملة من الوكالات العاملة بتوافق عقلائي، كما لا تغيب عن بصره تلك التفصيلات -المتناثرة والمادية واللا نظامية والمحتشدة- التي تستمد القوة منها ولا بد بقاءها، والتي تعتمد عليها القوة ابتغاء قوتها اليومي. لقد فطن غرامشي. قبل فوكوييردح طويل من الزمن، لتلك الفكرة التي مفادها أن الثقافة تخدم السلطة وتخدم، في خاتمة المطاف، الدولة الوطنية، لا لأنها تمارس الكبت والإكراه بل لأنها توكيدية وقيينية ومقنعة. فالثقافة نتوج، كما يقول غرامشي، إلى حد أكبر بكثير من الإكراه الذي تحتكموه الدولة، علاوة على أن هذه الحقيقة هي ما تجعل المجتمع الغربي الوطني مجتمعاً قوياً يتعذر فيه على الإنسان الثوري اختراقه والتغلب عليه. وبالنسبة فإن المفكر

ليس مماثلاً بالفعل لأحد أفراد قوة الشرطة، كما إن الفنان ليس مجرد دافع لملاك المصانع الأثرياء. إن الثقافة تسعى مستقل ومتشعب بوشاح الرأسمالية، الأمر الذي يعني بالفعل أن علاقتها بالسلطة والقوة شيء بعيد كل البعد عن الانتقام. وهكذا يجب أن نكون قادرين على النظر إلى الثقافة كقوة تاريخية تمتلك الصور الخاصة بها، والصور التي تتجلى بتلك الصور الموجودة في الميدان الاقتصادي / الاجتماعي كي ترفع كلها عن أكتافها الدولة كدولة. فالتحريك يلعب دور المسادة التي منها يجعل المجتمع من نفسه مشروعاً حياً متواصلاً، لا يعني إثبات وجوده على أنه هناك وحسب، بل يصبو لبلوغ منزلة الهيمنة التي يلعب فيها المفكرون ذلك الدور الذي يدعوه غرامشي بـ "خبراء إضفاء المشروعية".

وبما أنني أعتبر هذه الأفكار جوهرية فقد استمديتها من غرامشي لتكون موضع المقارنة مع الأفكار السياسية والتاريخية التي تروجها الآن النظرية الأدبية للتصانيف أو الطليعية. إن ما دأبت على دعوته بالنقد "الليبراري" المعاصر منهمك عملياً بمشكلات شتى ناجمة عن السلطة. من مثل إشكالية العودة إلى ماركس وفرويد وسوسور، ومسألة التأثير والتداخل النصي، ومسائل عدم الوجود على البال (l'impensé) والأمور المعلقة في النقد التفكيكي، والإيديولوجي كعامل في الإبداع والانتشار الأدبيين. وفي كل هذه المعمعة قلما يصانف المرء دراسة جادة عن ماهية السلطة، لا فيما يتعلق بالطريقة التي تنتقل بها السلطة تاريخياً وأنبأ من الدولة إلى مجتمع مستقنع بالسلطة ولا فيما يتعلق بالتحركات الفعلية للثقافة، ولا عن دور المفكرين والمؤسسات والمنشآت. وعلاوة على ذلك، فحتى لو كانت لغنة بعض المشكلات، فمن أمثال Diacritics Glyph, Critical Inquiry طافحة بأراء عن العمق والتطرف والتبصر، نادراً ما توجد فيها فقرات تطرق للتحريض على ما يروق الأفكار والقيم والاهتمام، كما أن المرء لا يقع حتى بالمصادفة، فيما يتعلق بذلك الأمر، على القيام بمحاولة جادة لوسم الشيء الذي من المفروض بالنقد التقدميين أن يقلوموه تاريخياً لا بلاغياً. وأما الانطباع الذي نحمله فهو أن الناقد للشباب لديه ولا بد إحساس سياسي متطور جداً، ولكن أي فحص دقيق لهذا الإحساس يتكشف عن مضمون طريف اتفاق لا يأتيه الإغناء لا من معرفة كبيرة عما تدور حوله السياسة والقضايا السياسية ولا من أية دراية متطورة جداً بأن السياسة شيء أكثر من حجب أو بغض عقيدة فكرية تغطي في هذه الأونة على قسم من أقسام الأدب.

إن النقد اليساري المعارض مع أخذ طاقته الكامنة بعين الاعتبار، لا يساهم إلا مساهمة طفيفة في المناقشة الفكرية للدائرة اليوم في مضمار الثقافة. فإفلاسنا فيما يتعلق بحقوق الإنسان، وقد كانت فيما مضى مسألة فتاتية، كفيل وحده بتجربنا من حق انتمائنا للإنسانية، وأما فيما يتعلق بذلك التمييز الدقيق بين الفاشية والديكتاتورية فلا تتوفر لنا حتى الرغبة في أن نحلل هذين المصطلحين تحليلاً لغوياً، فما بالك بالتحليل السياسي الذي رغبنا فيه أقل من الرغبة السابقة بكثير. ومع ذلك فلا أبتغي الانحدار بقيمة ذلك التآلق الذي تألقه بعض الشيء ذلك العصر الذهبي الذي مرّ به النقد الفني في العقود القليلة الماضية. وليس بمقدورنا إلا أن نقر بذلك بمنتهى الامتنان وأن نصيف في الوقت نفسه أن ذلك العصر كان موسوماً برغبة قبول عزل الأدب والدراسات الأدبية عن العالم. ولقد كان ذلك العصر أيضاً هو العصر الذي قلّة منا فيه تفحصت الأسباب الموجبة لهذا التقييد، والعصر الذي تقبلت ضمناً أكثريننا فيه الدولة وهيمنتها الصامتة على الثقافة، لأجل وهلك لذلك، بدون حتى همسة احتجاج مؤدبة فسي مرحلة حرب فيتنام وفي المرحلة التالية لذلك.

إن خيبة أمني في هذا الواقع تتبع من القناعة بأن قدرتنا الفنية كنقاد ومفكرين كانت الشيء الذي أرادت الثقافة تحييده، ونحن ساهمنا نحن بهذا المشروع، ولربما عن غير دراية منا، فقد كان السبب خشخشة النقود. وفي حماسنا البلاغية للكلمات الطنانة من أمثال الفضيحة والتفجير والانتهاك والانقطاع، ما خطر على بالنا الاهتمام بملاحظات تلك الكلمات بالقوة الفاعلة فعلها في التاريخ والمجتمع، وحتى حين ادعينا أن نصية النص أمر يجب استكشافه إلى ما لا نهاية، كان ذلك الادعاء يشير إشارة غامضة إلى المؤامرات، إلى السلالات الخداعة المؤلفة كلها من كتب عريانة من تاريخها وقوتها. فالزعم الكامن خلف ذلك هو أن النصوص متجانسة التكوين بشكل جذري، في حين أن نقض ذلك كامن في تلك الفكرة الوهمية "Laputan" العجيبة التي مفادها أن من الممكن اعتبار أي شيء، إلى حد ما، نصاً من النصوص. وأما النتيجة حتى الآن، بمقدار ما يدور الاهتمام حول الممارسة النقدية، فهي أن التتميق الفردي في النقد وفي النصوص المدروسة من لدن الناقد يتعرض للتشذيب كرمي للتتميق وحسب، هذا في حين أن النتيجة الإضافية هي أن الكتابة تكون محط النظر إليها بأنها تنقصد عمداً هدف الإبعاد - إبعاد للنقاد عن النقاد الآخرين وعن القراء

وعن العمل المدروس.

إن السخرية الأخاذة التي ينطوي عليها هذا الانعزال للكتيب، مع التسليم جدلاً بالطريقة التي يتصورنا بها قادتنا السياسيون وكأنا جزء من الكهنوت الديني في العصر الذي نعتة بأكونين "بعضر للذكاء العلمي"، في سبيلها إلى الترسخ، فئمة منشور من قبل لجنة ثلاثية في عام 1975 بعنوان "أزمة الديمقراطية"، مسح الحقبة التالية للمستينات (1960)، بشيء من الاهتمام بمشاعر الجماهير حيال مطالبها ومطامحها السياسية، وكان المنشور الذي أفضى إلى بروز مشكلة ما يدعوه الكتاب "بمسارة الانقياد للحكومة" (governability)، وذلك لأنه صار من الواضح أن الشعب في معظمه لم يجد سهل الانقياد كما كان من قبل. (4). إن طبقة المفكرين تساهم في هذا الوضع بأمرين اثنين ناجمين مباشرة عن ذلك المصنفين من المفكرين الذين تنتجهم المجتمعات للديمقراطية المعاصرة في هذه الآونة. فهناك من ناحية أولى التكنولوجيا والمفكرون ذوو المنزع السياسي ممن يدعون، زورا وبهتانا، بالمسؤولين، وهناك من ناحية ثانية المفكرون "التقليديون"، المحافظون على القيم والخطيرون سياسيا. إن الفئة الثانية هي التي من المفروض بنا أن نكون ضمنها، بناء على أي معيار معقول، وذلك لأن أفراد هذه الفئة هم المفروض بهم "أن يكرسوا أنفسهم للاستعداد بالقيادة وتحدي السلطة وإمالة اللثام عن المؤسسات الوطنية الأركان وتجريدها من لبوس المشروعية". ولكن المهزأة تتمثل في أن للنقاد الأدبيين، نظرا لاهمالاتهم

المزاعم المقبولة ضمنا بتوافق الآراء، وخلفية مفروغ منها بداهة، وهكذا دواليك ودواليك. وإن دراسة التقرب تعني، في المقام الثاني، دراسة وإحياء الروابط بين النصوص والعالم، أي تلك الروابط التي طمس معالمها التخصص ومؤسسات الأندب طمسا كاملا تقريبا. إن كل نص ما هو إلا فعل من أفعال الإرادة إلى حد ما، بيد أن الشيء الذي استبقي بعدا عن الدراسة المعمقة هو تلك الدرجة التي بلغها تجويز النصوص. وهكذا فإن إحياء شبكة التقرب يعني استجلاء الوشائج التي تبقى النص على أوتق ارتباط بالمجتمع والكتاب والثقافة، فضلا عن تبيان المعالم المادية لتلك الوشائج بغية توضيحها بها من جديد. وأما في المقام الثالث فإن التقرب يحرر النص من انعزاله ويفرض على الدارس أو الناقد مشكلة الإحياء للتاريخي للإمكانيات التي ألتبق عنها النص، أو إعادة بنائها مرة ثانية. وهنا يكون المكان الذي يتاح فيه للتخيل العقلي والجهد أن يضعنا النص في علاقات تشاكلية أو حوارية أو تصانمية مع غيره من نصوص

وطبقات ومؤسسات أخريات.

لأشياء من هذا الاهتمام بالتقرب - كمبدأ من مبادئ البحث النقدي وكمظهر، في الوقت نفسه، من مظاهر السيرة الثقافية ذاتها - يستحق وقفة طويلة - عالم يكن أولاً: ولابد بحث تاريخي أصيل (والقصد أن على النقاد أن يشعروا بأنهم أنفسهم يقومون بالاكشافات، ويحولون الأشياء غير المعروفة إلى معروفة)، وثانياً: تثبيته كان في خاتمة المطاف بهدف فهم وتحليل وتوكيد إدارة القوة والسلطة ضمن الثقافة. واسمحوا لي الآن أن أعبر عن ذلك على النحو التالي: نحن إنسانيون لأن هنالك شيئاً يدعى بالحركة الإنسانية التي تستمد مشروعيتها من الثقافة، ومن الثقافة أيضاً تحظى بقيمة إيجابية. والشيء الذي يجب أن يكون محط اهتمامنا للتو هو تلك السيرة التاريخية التي عمدها بواسطتها الصميم المركزي للأيديولوجيا الإنسانية لإنتاج الاختصاصيين الأديبيين، الذي أولسوا أن ميدانهم مقصور على شيء يدعى الأدب الذي أُنيطت بمكوناته (بما في ذلك استناده "literarity") أولوية معرفية وأخلاقية وأطولوجية. وهكذا فإن الناقد الأدبي، بانصرافه لخصركا كاملاً لهذا الميدان، يعزل الثقافة والمجتمع الذين يفرضان تلك القيود تعزيزاً فعالاً، في الوقت الذي يقوي فيه هذا التعزير المجتمعات السياسية والمنذية التي يكمن نسيجها في الثقافة نفسها. وأما ما ينج من ذلك كنتيجة فهو ما يمكن أن يدعى بمنتهى المنطق بتوافق الآراء توافقاً واسعاً: فتحليل الأعمال الجمالية الأدبية تحليلاً شكلياً مقيداً يضيفي الصفة الشرعية على الثقافة، والثقافة تضيفي الصفة الشرعية على المفكر الإنساني، والمفكر الإنساني يضيفي الصفة الشرعية على الناقد، وهذا المشروع برمته يضيفي الصفة الشرعية على الدولة. وهكذا فإن السلطة تصان بفضل السيرة الثقافية، كما أن كل ما يتعدى تزيين القوة محظور على الناقد المزين. وعلى هذا المنوال نفسه، كان صحيحاً أن "الأدب" كوكالة ثقافية زاد من تعاميه مؤخرًا عن توافقاته الفعلية مع القوة. وما ذاك للوضع إلا بالوضع الذي نحن بأسمى الحاجة لإدراكه.

هنا وتأملوا الكيفية التي جرى بها تكوين هذا الوضع خلال القرن التاسع عشر بواسطة الخطاب الثقافي: وهنا سرعان ما يخطر على البال أناس من أمثال آرنولد وميل ونيومان وكارلايل وراسكين. فنفس إمكانية الثقافة قائمة على فكرة التزيين. وإن فرضية آرنولد القائلة أن للثقافة ماهي إلا أفضل ما يقال أو ما يتمخض عنه الفكر هي الفرضية التي تعطي هذه الفكرة شكلها المرصوص. فالثقافة أداة لتحديد واصطفاء وتوكيد بعض "أفضل" الأشياء أو الأشكال أو

الممارسات، أو لتفضيل بعض الأفكار على غيرها، وهي بفعلها ذلك فإنها تنقل وتشر وتجزئ وتعلم وتطرح وتثبت وتغري، وفوق كل هذا وذلك فإنها تخلق نفسها وتعيد خلقها من جديد كجهاز مختص لفعل تلك الأشياء كافة. والأهم من ذلك كله هو أن الثقافة، كما اعتقد، تصبح بمثابة الفرصة السانحة لذلك المشروع الكلامي المنكسر الذي علاقه بالدولة مفهومة دائماً، ومفهومة دائماً سرا إن تكرمتم وجوزتم لنا نحن القول. فالرواية الواقعية تلعب دوراً أساسياً في هذا المشروع، وذلك لأن الرواية - ما أن تتحول إلى شيء "أعجب" من ذي قبل بكثير في عمل جيمز وهاردي وجويس - هي التي تنظم الواقع والمعرفة بتلك الطريقة التي تجعلهما عرضة لتناسخ كلامي نظامي. إن تلبس الرواية لبوس الواقعية بعيداً عن أي عالم ما يعني الإتيان بمعايير تمثيلية أو تصويرية مصطنعة من بين احتمالات عديدة. وهكذا فإن الرواية تسعى جاهدة كي تضم وتقرر وتؤكد وتسوي وتطبع بعض الأشياء والقيم والأفكار، ولاسواها. ومع ذلك ليس من الممكن رؤية أو إدراك أي شيء من كل هذه الأشياء مباشرة في الرواية نفسها، علاوة على أن المهمة الوحيدة لمعظم النقاد الشككيين المعاصرين صارت تتجسد اليوم في التأكد من أن ذلك الإفصاح الدقيق الرائع الذي تفصح له الرواية عن اصطفايتها يبدو بمنتهى البساطة إما كواقعية من وقائع الطبيعة وإما كشكلية أنطولوجية مسلم بها، لا كنتيجة للسيرورة الثقافية السوسولوجية. ف رؤية الرواية على أنها متعاونة مع المجتمع لكي تلفظ المنبوذين من الناس كما نعتهم غارث ستلمان جونز، تعني أيضاً رؤية الكيفية التي تنجم بها الإنجازات الجمالية العظيمة للرواية - في ديكنز وإليوت وهاردي - عن تقنية ماستستهدف تصوير واقتناص الأشياء والناس والبيئات والقيم في علاقة تقرب مع المعايير الاجتماعية والتاريخية الدقيقة للمعرفة والسلوك والجمال المادي.

فالرواية، من أوسع المنطلقات، ومعها التيارات السائدة في الثقافة الغربية الحديثة، ليست اصطفاية وتوكيدية وحسب، ولكنها مركزية وقوية أيضاً. وإن المدافعين عن الرواية يثابرون على توكيد دقة الرواية وحرية التصوير وماشابه ذلك، الأمر الذي يوحى مضمونه أن الفرص المفتوحة للتعبير أمام الثقافة لحدود لها. وأما للشيء المقنع والمعنى خلف أمثال هذه الأفكار فهو بالتحديد تلك الشبكة التي تشد وثاق الكتاب مع الدولة ومع امبريالية "ميترولوجيائية" على نطاق العالم زوبت الكتاب، وقتما كانوا يكتبون، من خلال التقنيات الروائية للسرد والوصف بنماذج ضمنية للتكريس والانضباط والمجاعة. وإن السؤال الذي يجب علينا أن

نسأله فهو: لماذا ليس هنالك إلا نفر قليل جدا من الروائيين "العظماء" يتعاملون مع وقائع وجودهم الخارجية الاقتصادية والاجتماعية الكبرى -أي الكولونيالية والامبريالية- ولماذا يدأب نقاد الرواية، في الوقت نفسه، على إجلال هذا الصمت المهييب؟ نرى، ماهو الشيء الذي ترتبط به الرواية، ومعظم الخطاب الثقافي المعاصر. بمقدار مايتعلق الأمر بالموضوع نفسه، بصلة للتقرب سيان في لغة التوكيد أو في بنية التكريس والنبذ والكبت والاختراق كما هو عليه الحال في وسم الشكل الجمالي الأساسي؟ وماهي للكيفية التي جرى بها بناء المبنى الثقافي على هذا المنوال الذي يفرضي إلى كبح جماح الخيال ببعض الطرائق، وإلى إطلاق العنان له بطرائق أخرى؟ وماهي للكيفية التي يرتبط بها الخيال بأحلام وبناءات ومطامح المعرفة الرسمية، والمعرفة التنفيذية والمعرفة الإدارية؟ وماهي، ياترى، كتلة المصالح المشتركة التي تنتج كونراد وكتبا مثل كتاب س.ل. تامبل المعنون بـ "الأعراق المحلية وحكامها"؟ وإلى أي مدى ساهمت الثقافة في أسوأ تجاوزات الدولة، بدءا من حروبها الامبريالية ومستوطناتها الاستعمارية وانتهاء بمؤسساتها التي تبرر لنفسها ذاتيا ممارسة للقمع اللاإنساني والبغضاء العرقية والاستغلال السلوكي والاقتصادي؟

مامن شيء كنت أحاول قوله في هذه العجالة هنا يوحى ضمنا باختراق العمق الخصوصي للتحف الثقافية الفردية، أو باختزاله وعزوه إلى القوى الشخصية التي من المفروض أن تكون هي المسؤولة عن إنتاج تلك التحف فدراسة التقرب الثقافي تستلزم فهما دقيقا لخصوصية الأثنياء لابل، وهذا الأهم حتى، لأدوارها العقلية أيضا، علما أن أيهما لايمكن إيفاء حقه المناسب لا بالاختزال ولا بالتزيين اليقيني. وإني لأظن بأن النزعة المادية الثقافية، وهي المصطلح الذي أطلقه ويليامز، تناسب الموقف الميثودولوجي الذي أحاول وصفه. إن النقد الأدبي الأمريكي بمقدوره أن يتمتر على العزلة المشروع اجتماعيا والمفروض ذاتيا ولو إلى حد ما، بخصوص التاريخ والمجتمع على الأقل. فهنالك عالم بأسره قيد الاستغلال لإجراء الأسباب الحكومية المزعومة وحدها وحسب بل وجراء مختلف صور للنزعة الاستهلاكية اللاتاريخية التي يبشر تفوق نزوعها العرقي واستفحال أكنويتها بإفقار واضطهاد معظم أرجاء المعمورة. وإن مايفتقر إليه النقد المعارض للمعاصر لايمثل بذلك النوع من الألق الموجود في المنهج التمديني للثقافة والمجتمع لدى جوزيف نيدام ليس إلا، بل ويمثل أيضا بخياب شيء من الإحساس بالاهتمام الجاد في عمليات التقرب

الجارية من حولنا على قدم وساق، سواء أكنّا نقرأها أم لا. ولكن هذه الأمور، بالشكل الذي ماقتنت أفعوله مرارا وتكرارا، لأمر على علاقة، بالمعرفة لا بالتزيين. وختاما يخامرني الشك في أن أكثر سؤال ملحااح يتوجب طرحه الآن هو ما إن كنا ننعم حتى اليوم بنعمة الخيار بين الاثنين%



9- النقاب بين الثقافة والمنظومة

بين نوع من أنواع التأويل، وليكن ذلك النوع الذي يأتي به عالم لغوي في إعادة بناء قواعد لغة بالدة، وبين نوع آخر أكثر إبداعاً بمنتهى الوضوح، وليكن ذلك النوع الذي يتضمن تأملات عن شخصية ديكنز ككاتب من أبناء الطبقة الوسطى في العصر الفيكتوري، هنالك تشابهات أكثر مما هنالك اختلافات. وإن هذه التشابهات تنبثق عن التلوث المحتوم الذي يتلونه ذلك الشيء الذي من المفروض به أن يكون معرفة إيجابية وطيدة الأركان - عن التلوث الناجم عن كل ماهو بشري من تأويل وتوهم وتعمد وتحيز، ألا وهي تلك الأمور المغروسة كلها في الجبهة البشرية، في الظرفية البشرية، في النزوع منذراً دنيوياً. فلقد تكشف لنتيشه وماركس وفرويد، كل بطريقة الخاصة، أن أمثال تلك الخطوات المأمونة بتوضوح في إنتاج المعرفة كجمع الأدلة وترتيبها، أو قراءة نص ما وفهمه، تشتمل كلها ضمناً على درجة عالية جداً من الضغط التأويلي الذي لا يخضع للعقلانية والانضباط العلمي بمقدار ما يخضع لتوكيد الإرادة والتأمل العشوائي الظالم (والظالم). وهكذا لم يبق أمام النقد حينئذ إلا خطوة قصيرة لسوق الدليل على أن السؤال عما كان يعني للنص نفسه صار عويصاً بعد أن كان سابقاً سؤالاً بسيطاً. إن ميشيل فوكو لي طرح هذه الأسئلة عن الكيفية التي نستطيع بها عملياً أن ننظر إلى هذا العوص على شكل سلسلة من الخيارات المربكة التي يجب، بناء عليها، اتخاذ القرارات الإبيستمولوجية:

وما هو أبسط، للوهلة الأولى، من محاولة الوصول إلى قرار عما تغنيه الأعمال الكاملة (oeuvre) لكاتب ما؟ ألا وهي مجموعة النصوص التي يمكن تحديدها باسم واحد من أسماء العلم. ولكن هذا التحديد (حتى لو تلصت جانباً مشكلات العزوة) ليس مهمة متجانسة التكوين: فهل اسم كاتب ما يحدد بالطريقة نفسها نصاً

نشره تحت اسمه، أو نصا نشره تحت اسم مستعار، أو نصا آخر وجد بعد مماته على شكل مسودة ناقصة، أو نصا آخر لا يعدو كونه مجرد مجموعة من المذكرات الوجيزة، أو مفكرة ليس إلا؟ إن تثبيت الأعمال الكاملة يفترض سلفا عددا من الخيارات التي يصعب تبريرها أو صياغتها حتى: فهل يكفي أن يضاف على النصوص المنشورة من لدن الكاتب نصوصا غيرها كان ينوي نشرها وظلت على نقصانها وقت مماته؟ وهل يجب على المرء أن يضيف كل مسوداته الأولية والتنهيدية بكل ما فيها من تصحيحات وتنشيطات؟ وهل يجب على المرء أن يضيف تلك المسودات التي استغنى عنها هو نفسه؟ وماهي المنزللة التي يجب إنطاقتها بالرسائل والحوادث وبالمحادثات المنقولة عن لسانه، وبالمدونات الواردة عما قاله على ألسنة أناس كانوا حاضرين وقتما قاله، وباختصار ماهي المنزللة التي يجب أن تناط بتلك الكتلة الهائلة من الآثار الكلامية التي ي خلفها امرؤ بعد مماته، والتي تلغو وتهذر حتى اللانهاية بلغات مختلفة وعديدة جدا؟... ولكن تحدث المرء، في واقع الأمر، ضبط عشواء وعلى غير هدى عن الأعمال الكاملة لكاتب ما، فما ذلك إلا لأنه يتصور أن الواجب يقضي تحديدها من خلال وظيفة تعبيرية معينة ... بيد أن من الواضح للتو أن مثل هذه الوحدة، التي لا يمكن خلصها مباشرة على الأعمال الكاملة، ماهي إلا نتيجة لعملية ما، وما هذه العملية أيضا إلا تأويلية (باعتبارها تحل في النص لغز شيء مدون يخفيه النص ويكشفه في آن واحد معا)(1).

بيد أن الأمر لا يقف عند هذا الحد وحسب، إذ إن هنالك سلسلة من الأسئلة المسبقة التي يتساءلها فوكو والتي يعتقد بأنها يجب أن تؤرق ولا بد كل من يصدق أن الأعمال الكاملة مؤلفة من "تجزئة الكتاب تجزئيا ماديا" أو معتدة على ذلك للتجزئة، إذ حتى الوحدة المادية للكتاب مسألة تأويلية:

فهل الأمر نفسه في حالة مختارات من القصائد، أو في حالة مجموعة من النثف المنشورة بعد ممات الكاتب، أو في كتاب والارغ المعنون بـ "بحث في المخاريط"، أو في مجلد من مجلدات "تاريخ فرنسا" لميشيليه؟ وهل الأمر هو نفسه في حالة

قصيدة "ضربة نرد" لمارميه، أو في محاكمة "جيل دورى"، أو في "سان ماركو" ليوتر، أو في كتاب فدانس كاثوليكي؟ أوليست الوحدة المادية للكتاب، بكلمات أخرى، وحدة هزيلة وثانوية بالمقياس إلى الوحدة المنطقية التي تجد لها التعزيز بالوحدة المادية؟ ولكن هل هذه الوحدة المنطقية نفسها شيء متجانس التكوين وقابل للتطبيق باطراد؟ فرواية لستاندال ورواية لديستوفسكي لا ترتبطان بعضهما ببعض بنفس صلة الفردانية التي تربط بين رولتين من مجموعة بلزاك المعضونة — "الكوميديا البشرية"... إن حدود كتاب مالبيست مرسومة البتة بتلك الدقة المتناهية، إذ خلف عنوانه وأسطره الأولى وآخر نقطة في منتهاه، وخلف هيئته الداخلية وشكله المستقل، يكون الكتاب أسير منظومة من الأسانيد لكتب أخرى ونصوص أخرى وجمل أخريات: إنه مفصل واحد ضمن شبكة كاملة. وإن هذه الشبكة من الأسانيد ليست هي نفسها فيما يتعلق بمقالة رياضية أو تعليق نصي أو تقرير تاريخي، كما أنها ليست هي نفسها فيما يتعلق بحدث من الأحداث في سلسلة روائية، وذلك لأن وحدة الكتاب، حتى وهي في حالة زمرة من الصلات، لا يمكن اعتبارها أنها هي في كل حالة من الحالات. فالكتاب بتلك البساطة ذلك الشيء الذي يمسكه المرء بكلتا يديه، وليس من الممكن له أن يبقى حبيس تلك الدفتين المتوازيتين الصغيرتين اللتين تحتويانه: إذ وحدته متقلبة ونسبية. وما أن يضع المرء تلك الوحدة موضع التساؤل حتى تفتقد الدلالة على ذاتها بذاتها، وذلك لأنها لا تدل على نفسها، لا تبلي نفسها إلا على أساس ميدان خطاب مركب (2).

إن قليلا من الباحثين العاملين في ميدان العلوم البشرية يتعبون أنفسهم جديلا بهذه الأسئلة، لا لأنهم كسالى أو أغبياء بمقدار ما لأن عملهم — كما يستفيض عمل فوكو نفسه في التوضيح — يدور كفاعلية متواصلة ضمن ميدان خطاب كان قيسد التأسيس من ذي قبل. فمعظم الباحثين الأكاديميين في هذه الأيام، مثلاً، لا يولون الاهتمام الكبير للمنزلة، الإيستيمولوجية للنصوص ولا حتى للكتاب الذين يكتبون عنهم. واربما أن ذلك ليس واجبا عليهم باعتبار أن المكتبات والمجلات ونسخ

الكتب الميسورة المنزل والمؤسسات والتلاميذ والممارسة البيداغوجية، وقبل كل هذا وذلك، الباحثين الآخرين يسلمون بداهة برسوخ وطيد الأركان لكتاب وأعمال كاملة من أمثال شيكسبير أو روابلوت وفيرلي أو "الرباعيات الأربع". والجدير بالذكر أن هذه النقطة ماهي بالنقطة التالية لأن الخطاب المركب، ومثل من أمثاله يكمن فيما دعوته بالبحث الأدبي، يسلم جدلا بتوافق الآراء على بضع نقاط جوهرية كشيء اقتصادي ومريح في أن واحد معا. ففي دراسة سويغت، كما قلت أنفا في هذا الكتاب، لايمكن أن يكون من الضرورة بمكان، في كل مرة نتناوله الكتابة، إعادة تفحص مصدر كل ماهو معروف عن سيرته أو تعديل المفهوم الناظم لأعماله الكاملة. وإن من المفروض بداهة أن هناك كتابا يدعى سويغت، وأن أعماله تتألف من (قصة حوض وأسفار غوليفر والقرع متواضع)، وأنه عاش في مطلع القرن الثامن عشر، ولم جرا. وماهذه الأشياء كلها إلا بما يمكن أن ندعومها بالأنكار العامة الأولية وبالتخوم التي لايشعر الخبراء بشؤون سويغت أنهم مضطرون لتجاوزها. فالتخوم موضع الفهم ضمنا، مع أنه نادر ما يصاغ إلا بتلك الطرق التي سابقتها لاحقا، وماهو إلا نتيجة لعوامل عديدة: كتوافق آراء الخبراء في ميدان ما، وكتلة الكتابات السابقة، وإدارة التعليم والبحث، والأعراف الراجحة عما هو عليه كاتب أو نص ما، وهكذا دوليك.

وبما أن أمثال هذه التخوم موجودة في العلوم البشرية (حتى لو كان ذلك التزايد الهائل الذي تزايدته الصحف والكتب يثبت على مايليدو غوايب الحدود كلها)، فهذا لايعني أن تحديدها يمكن أن يكون يسير المنزل. وأحد أسباب ذلك واضح جدا. فنحن عموما نفترض بداهة أن المعرفة عن الكائنات البشرية شيء لاينضب وشيء تراكمي، ولذلك يجب أن يكون من الممكن دائما قول أشياء جديدة. ولئن كان ذلك ممكنا، فإن التخوم أو الحدود التي ترسم للخطوط العريضة لاختصاص من الاختصاصات حدود فضفاضة جدا، إن لم تكن وهمية. وإن كنا من يحمل هذا الافتراض على محمل الجد سيكتشف بأنه طوبلوي، حتى لو كان السبب يتمثل بالقول أن مايجدد شيئا بأنه جديد فإنه يحدد، في الوقت نفسه، كل الأشياء الأخرى بأنها غير جديدة، وفي كلتا هاتين الحالتين أن يكون بوسع امرئ واحد الإتيان بأمثال هذه الأحكام، الأمر الذي يجعل أي إنسان عامل في ميدان ما يتقبل، جراء عملية تتألف وتشابك مهني، ثمة معايير نقابية معينة ليصبح بالإمكان، بناء عليها، إجراء التمييز بين ماهو جديد وماهو غير جديد. ولكن هذه

"أول رواية للمير والتر سكوت منشورة في عام 1814-المترجم

المعايير ليست بالطبع مطلقة، وليست أيضا موضع إدراك تام. ومع ذلك فمن الممكن تطبيق تلك المعايير بمنتهى الصرامة، ولا سيما حين يشعر الإحساس النقابي الجماعي أنه نفسه عرضة للهجوم.

وعلى غرار ما أسلفت قوله في بحثي فكرة الأصالة، فإن مصطلحي الجديد وغير الجديد مصطلحان نسبيان جدا. ففي سياق الدراسات الأدبية لا يشير هذان المصطلحان لا للابتكارات المقرونة بأصالة أو جدة كاتب "خلاق" (كما نقول أن ديكنز كان أول روائي فعل كذا أو كذا) ولا لتأويلات النقاد الذين يظهرون، بطريقة من طرائق عديدة، أنهم أصلاء أوجدوا. ومع ذلك ففي بحث إنجازات كاتب خلاق أو إنجازات ناقد ما، يعتمد مفهوما الإبداع أو الابتاع، في نفاذهما، الاعتماد الكبير على مدى الإقناع - أي على مهارة بلاغية معينة لإقناع جمهرة من القراء بهذه الأصالة - وعلى الحس السليم في الوقت نفسه (3). وإن أي امرئ قد يظن أن مقولة "رونالد فريبك كاتب أفضل من جين أوستن" لمقولة مثيرة للسخف، في حين قد يكون من الممكن التساهل مع التعليق القائل أن سكوت كاتب أكثر أصالة من أوستن.

ولكن أمثال هذه التعميمات السهلة أقل براءة مما تبدو عليه. فخلعها وحولها وفي صميمها أيضا، إن جاز مثل هذا التعبير، يقوم مركب كامل من التقييدات التي بعضها واضح وبعضها أغبش، بحيث يفعل فعله لاعلى مائلته أنفا وحسب بل وعلى كل ما يكتبه أو يقوله أي باحث. وأما التقييد الأساسي من بين هذه التقييدات فهو تلك الحقيقة المطلقة التي مفادها أنه مامن إنسان قادر على الإتيان بقولات عن كفة من النصوص التي تدور عن ميدان عذري، وذلك لوجود حيز مرسوم سلفا ومفتوح للباحثين الذين كل ما يوسعهم فعله لا يحدو إدراج عملهم ضمن سلسلة من أمثاله (شأنهم بذلك شأن الروائي الذي يجد أمامه عددا من روايات أخرى ذات علاقة ما مع ما يفعله) في ميدان بعيد كل البعد عن المعثرة. ولذلك حتى نتمكن من تحديد الاحتمالات لمعرفة حقيقة في أحد الميادين، يجب أن يكون بمقدورنا أولا أن نحدد لا ماهية تلك المعرفة وحسب أو ما قد تكونه بل والمكان الذي قد تدرج فيه، وماذا قد تفعل بخصوص كل ما سبقها إلى ذلك المكان (هل ستتقنه أم تؤكد أم تحلله)، وما هو الشيء المعاصر لها، والشيء الذي يرتبط بها في ميادين أخرى، وما هي العلاقة التي ستكون لها مع ما سوف يأتي بعدها (هل ستيسر لكتشافنا آخر، هل ستصده، هل ستسد أفق ذلك الميدان، هل ستخلق ميدانا جديدا؟)، وكيف سيكون نقلها أو حفظها، وكيف سيكون

تعليمها، وكيف ستقبلها أو تنبذها المؤسسات: وما هذه الأسئلة إلا بعض تلك الأسئلة التي تطرح نفسها. بيد أن السؤال الملحاح فمختلف قليلا عما سبقه. ترى، ما الدور الذي يلعبه في هذه الأمور ذلك الشيء الذي دأبت على دعوته بالوعي النقدي؟ فهل على الوعي النقدي أو النقد (وأنا سأستخدم هذين المصطلحين ليعني الواحد منهما الآخر) بالأساس أن يأتي بالتبصيرات عن الكتاب والنصوص، أي أن يصف الكتاب والنصوص (متنولاً سيرهم الذاتية وأعمالهم من منطلق نقدي ومستفيضاً بالتعليقات والشروح والكتيبات المتبحرة المختصة)، وأن يعلم وينشر المعلومات عن الروائع الثقافية؟ وهل عليه - وهذه مهمته على ما أتصور - أن يجهد نفسه بالظروف القطعية التي تصبح المعرفة بناء عليها شيئاً ممكناً؟ ونحن، كي نرى ما هو الشيء الذي نستطيع معرفته من دراستنا للنصوص، يجب أن يكون بوسعنا فهم وحدات المعرفة على أنها من وظائف النصية، الأمر الذي يجب أن يكون نفسه قابلاً للوصف بعبارات تتناول لا وكالات الثقافة بالأشكال التي اتخذتها لنفسها من خلال التاريخ والمؤسسات والممارسة والأيدولوجيا وحسب، بل تتناول أيضاً مستلزمات المنهج الواضح والشكل المادي للمعرفة - ذلك الشكل الذي، إن لم يكن مصدره مقدساً أو من خوارق الطبيعة، يجري إنتاجه في هذا العالم الديني.

ولسوف يبدو هذا كله، كمشروع نقدي، ضحكاً وطموحاً إلى حد الاستحالة، في حين أن ما هو أسوأ من ذلك فهو ظهوره أيضاً. بمظهر الشيء الذي لا يمت بأية صلة لما فعله تقليدياً أي دارس أو ناقد أدبي. وأما نقطة انطلاقي أنا فتكمن في ذلك الشعور العام، لأجل والشعور النموذجي في رأيي، الذي شعره بعض النقاد حيال ابتعادهم عن التقاليد الراسخة للعمل الأدبي وللعمل الفكري على العموم. فالأزمة في الثقافة الحديثة أزمة بديهية نظراً لأن النقد فن، وفي الوقت نفسه، موضوع أزمة أيضاً. ولكن في الشكل الجاد المعاصر الذي تتخذه الأزمة والرد على الأزمة والذي أتعلم بدراسته هنا، هو أن مشكلة المعرفة، أي كيفية معرفتنا مانع، تلعب دور المشكلة المركزية.

وهأنذا الآن بودي دراسة ما أرى فيه أقوى ردين متبادلين على الأزمة. وهاتان الصيغتان هما الصيغتان المقرونتان باسمي جاك ديريدا وميشيل فوكو. ولسوف أبحثهما بإسهاب نقدي وتحليلي كمثالين عن محاولة تحويل المشكلات النصية في العلوم البشرية إلى توصيفات لعمليات المعرفة النصية. وعلاوة على ذلك سأسوق الأدلة على أن ديريدا وفوكو ماكانا يعترزمان وصف المعرفة وحسب بل وإنتاجها أيضاً إنتاجاً من ذلك الصنف الذي لا يدخل في القوالب الجاهزة

المعدة من قبل الثقافة السائدة ولا في كل تلك الأشكال التي ينتجها ويلفها منهج شبه علمي. وفي كلتا الحالتين، مع أن الواحدة منهما قد تكون مختلفة اختلافا صارخا عن الأخرى، هنالك جهد مقصود بغية إطلاق ثمة نوع من الاكتشاف النصي، ونوع رفيع التخصص، من أكديس مكنسة من المواد والعادات والأعراف والمؤسسات التي تشكل ضغطا تاريخيا مباشرا. بيد أن الشيء الذي ينطوي على أهمية خاصة بالنسبة لي هو الكيفية التي يضع بها كل من ديريدا وفوكو عمله ضمن الحدود التي يفرضها ذلك التاريخ. وهكذا فإن أصالتهم لا تتكشف على أنها تكمن في غرابة مفرداتهما أو تقنيتهما بل في إعادتهما النظر والتفكير بتلك التقنيات.

ومن الصحيح الآن أن نقول بأن للمرء ليصاب بالذهول لدى قراءة نقد بأقلام أناس من أمثال فوكو وديريدا، وذلك لأن الحقيقة تدل على أن نقدا من هذا النوع لا يمكن أن يكون فرعاً من فروع الأدب المحض، إذ أن من العسير جداً على هذا النوع أن يكون على تلك الشاكلة، أو حتى أن يكون شكلاً رفيعاً من أشكال الشرح. وتجدر الإشارة هنا إلى أن رب. بلاكور، وقد كان بلاكور بالمناسبة ممثلاً عظيماً (للنقد الجديد) العتيق، لم يكن أيضاً على تلك الشاكلة حتى وهو في أفضل حالاته، مع أننا نميل إلى تناسي ذلك. فالغموض الذي يكتنف هذا النقد ومستلزماته التقنية ومخزوفاته لا تجعل منه فلسفة "مدرسة" جديدة، مع أن من الممكن له أن يتحول إلى معتقد رصين. ومع ذلك فيدعي هذا النقد بأنه، من حيث المبدأ، يقف على طرفي نقيض مع النقد التقليدي، على الرغم من تفريخه المؤسف ذلك البعد للعديد من الأدعياء والأشياء الذين أعطوه أسوأ مظاهر المعتقد للرصين الذي لا يمكن أن تحوم حوله الشبهات. وهكذا فإن النقد المعاصر جاء إلى الوجود لمجابهة مشكلات من النوع الذي تخلت عنه الفلسفة حينما استحالت إلى ضرب من التوقع والتخلق الكلامي على غرار ما هو عليه في الموروث الإنكليزي الأمريكي. فالمشكلة التي تعترق اللغة ووجودها العويص والفريد لمشكلة مركزية بالنسبة لهذا النقد الذي تنطج للقول بسبب إنتاج طراز من التفكير الذي يجب أن يكون، وهو في غمرة لهماكاته كما يقول فوكو: "معرفة وفي الوقت نفسه تعديلاً لما يعرفه، تأملاً وفي الوقت نفسه تحويلاً لنمط الوجود الذي يتأمل فيه" (4).

واسمحوا لنا الآن أن نبدأ بالإشارة إلى ذلك الاختلاف الكبير المدير على

أوسع نطاق والمطبوع بطابع المبالغة من جراء النزاع الجدلي بين ديريدا وفوكو. إن موقفيهما للنقديين متعارضان بناء على عدد من الأسس. ولكن الأساس الجدير بالاستفراد، على وجه التخصيص، في هجوم فوكو على ديريدا يبدو قميئاً بالبحث أولاً ومفاده: أن ديريدا لا يولي اهتمامه إلا لقراءة النص وحسب، وأن النص ليس أكثر مما فيه بالنسبة للقارئ (5) فلئن كان ديريدا يرى أن أهمية النص تكمن في وضعه الحقيقي بما معناه بمنتهى البساطة أنه عنصر نصي دون أي أساس في أرض الواقع - وهذه هي وضعية الكتابة في مهب الريح "écriture en abîme" التي لما يتمكن النقد من معالجتها، والتي يتحدث عنها ديريدا في "الجلسة المشتركة" - فإن فوكو يرى أن أهمية النص تستقر في عنصر قوة "pouvoir" مفاده استحقاق جازم للنص في أرض الواقع، حتى لو كانت تلك القوة خفية أو ضمنية. وهكذا فإن نقد ديريدا يدخلنا في قلب النص، في حين أن نقد فوكو يدخل بنا في النص ويخرجنا منه.

ومع ذلك لو تسنى سؤال فوكو وديريدا لما أنكرا أن ما يوجد بينهما، أكثر حتى من ذلك الطابع التحديلي والثوري العلني الذي يطبع نقدهما، هو محاولتهما تبيين الشيء الذي يحجبه النص في العادة، ألا وهو مختلف الأسرار والقواعد والتلاعب الذي تتلاعبه نصية النص. فباستثناء كلمة واحدة ما كان فوكو، على ما أظن، ليبيدي اعتراضه على تعريف النصية بشكل اعتباطي بعض الشيء كما سأل ديريدا في مستهل مقاله المعنونة بـ "عقلان أفلاطون" إذ قال: "لا يمكن للنص أن يكون نصاً ما لم يحجب عن أول متصفح له، ومنذ النظرة الأولى، قانون تأليفه وقواعد تلاعبه. وفضلاً عن ذلك يبقى للنص عصياً على الإدراك بالعقل إلى أهد الأبدن. فقانونه وقواعده ليست حبيسة صندوق أسرار محال المنال، إذ إن واقع الأمر لا يحدو ببساطة تعذر قترانها بتاتاً، في الزمن الحاضر، بأي شيء مما يمكن القول عنه بدقة متناهية أنه مدرك بالعقل" (6)، ولربما أن الكلمة المعضلة هي "بتاتاً" الموصوفة من قبل ديريدا بمنتهى التحايل بشكل تلقد فيه شيئاً من قدرتها على التصدي، الأمر الذي سيفرض على تجاهل توصيفات العبارة والحفاظ على جزمها للقاطع. فالقول بأن مغزى النص وتكامله أمران محجوبان عن الأنظار يحكي القول بأن النص يتستر على شيء ما، وهذا يحسب بدوره أن النص يلصق، وأربما يعرض أيضاً، ويجسد ويمثل، بيد أنه لا يفسح تواً عن شيء ما. وما هذا المذهب أساساً إلا مذهب المعرفة للروحانية للنص، والمذهب الذي يوافق عليه فوكو وديريدا كل بطريقته الخاصة.

ولكن مشروع فوكو برمته، كما ساق فوكو لاحقا حججه، اعتبر الأمر حقيقة واقعة، أي إن كان النص يتستر على شيء أو إن كان هنالك شيء حول النص محجوبا عن الأنظار، فإن من الممكن كشف هذين الشئين وعرضهما ولو بشكل مغاير، وذلك لأن النص أصلا جزء من شبكة القوة التي يتعمد شكلها النصي التعتيم على القوة تحت ستار النصية والمعرفة (savoir). وهكذا فقوة النقد الموازية تتمثل بإعادة النص إلى شيء معين من الوضوح. وعلاوة على ذلك: إذا كانت بعض النصوص تلبس لبوس نصيتها، ولاسيما تلك النصوص التي تبلغ آخر أطوار التطور المنطقي، لأن مصادرها في القوة كانت إما مدموجة في صلب سلطة النص كنص أو مطموسة، تكون مهمة الناقد المجتهد لعب دور الذاكرة الموازية للنص، بوضعه الشبكة حول النص، وأمامه في النهاية ليصبح بالإمكان رؤيته. إن ديريدا يعمل بروح على مزيد من نوع من أنواع اللاهوت السلبى (7). فكلما زاد من تشبهه بتلابيب النصية من أجل النصية ذاتها، تعاطفت تفاصيل الشيء غير الموجود هناك لفائدته - وذلك لأني أعتبر أن مصطلحاته الأساسية من أمثال "انتشار، استكمال، عقاقير، ترخيصات، آثار" وماشابه ذلك، ليست مصطلحات لوصف "فناع البنية" وحسب، بل ومصطلحات شبه لاهوتية أيضا تتحكم وتفل الميدان النصي الذي افتتحه عمله.

وعلى الرغم من ذلك فإن الناقد يتحدى، في كلتا الحالين، والثقافة وقواها المهيمنة بمنتهى الوضوح في النشاط الفكري، ألا وهو ذلك الشيء الذي يمكن أن ندعوه بـ "المنهج"، والذي يتطرح في تعامله مع النصوص إلى بلوغ منزلة العلم. إن التحدي مطروح بإيماءات ضخمة تشير إلى المفاضلة على نحو متميز، إذ في الوقت الذي يشير فيه ديريدا أينما كان إلى الميتافيزيك والفكر الغربيين، يشير فوكو في باكورة عمله إلى عصور وعهود ومعارف "epistemes" شتى، أي إلى تلك الكتل الكاملة التي تبلي الثقافة السائدة على شكل مؤسسات طائفة. فكل طريقة من الطريقتين، طريقة فوكو وطريقة ديريدا، لاتحاول فقط تحديد هذه الكيانات المستهدفة بالتحدي، بل وتحاول أيضا وبشيء من الإصرار نقض تحديداتها تلك، بالهجوم على رسوخ سلطان قانونها وتبديدها إن لاحت في الأفق أية بارقة أمل لذلك. وإن المقصود بعمل هذين الكاتبين كليهما هو استبدال استبداد وتوهم الإسناد المباشر - أي ما يدعوه ديريدا بالحضور presence، أو بالمبهم محددًا - بعبالة وحنكة النصية الموطودة الأركان فوق أساسها الخاص البالغ الشذوذ، وفي إصرارها المتطاوّل عند فوكو إلى حد بالغ. فنقض التحديد ونقيض

المرجعية هما الرد المشترك على تلك العبقرية الوضعية *positivist* التي كان يمثتها ديريدا وفوكو كلاهما معا. ومع ذلك كان في عملهما استنجااد دائم بالتجريبية، وبالمنظورية بكل ما فيها من دقيق للفروق، مع الإشارة إلى أن هذين الأمرين مستقيان معا على ما يبدو من نيتشه.

ومن سخرية الأقدار أن يكون ديريدا وفوكو معا موضع الاستنجااد في هذه الأيام طلبا للنقد الأدبي، في الوقت الذي يدل الواقع فيه على أن أيا منهما لم يكن ناقدًا أدبيا. فأحدهما فيلسوف، والآخر مؤرخ فلسفي. ومآلتهما، من الناحية الأخرى، مادة هجينة على العموم: فهي شبه فلسفية وشبه أدبية وشبه علمية وشبه تاريخية، علاوة على أن وضعهما في العالم الأكاديمي أو الجامعي، على نحو مماثل، وضع متشابه. وإن ما أحاول جذب الانتباه إليه، على ما أظن، هو التشكك الأساسي في عملهما حيال ما يحاول فعله: فهل هو يحاول التفسير فيما يتعلق بحسكة النصية أم أنه - وهذا شيء صارخ الوضوح في حالة ديريدا، ولاسيما منذ نشره مقالة "Glas"، غير أنه ملحوظ أيضا في حالة فوكو - يأتي بنصية بديلة من عنديات كل منهما؟. وأما لاحقا فلأبوي أن أبحث المظهر التعليمي والمذهبي لعملهما، بيد أنني الآن أريد أن أقول ببساطة أن ديريدا قد حاول الإتيان، عند كتابته المعنون بـ "غرلما تولوجيا" على الأقل، بذلك النوع الذي دعاه بالكتابة للمزدوجة "écriture double" الذي يحرص نصفه الأول على قلب الهيمنة الثقافية التي يطابق ديريدا بينها وبين الميتافيزيك وسلسله الهرمية، في حين أن نصفه الثاني "يتيح تفجر الكتابة في صميم الكلمة بحيث يؤدي هذا التفجر إلى تمزيق النسق المعهود برمته وإلى احتلاله مركز الصدارة" (8). فهذه الكتابة غير المتوازنة وغير الموازنة (*decalée et decalante*) يتقصد بها ديريدا أن تدفع الطية (*pile*) غير المنتظمة وغير المحسومة باعتراف الجميع والقائمة في عمله بين وصف النص الذي يفككه، وبين فرض النص الجديد الذي يجب الآن على قارئه أخذه بالحسبان. والأمر على الشاكلة نفسها في حالة فوكو، إذ إن هنالك "كتابة مزدوجة" (ولكنه ما هو بالذمت الذي يطلقه عليها) مقصود بها أولا أن تصف (بالتمثيل) تلك النصوص التي يدرسها بأنها خطاب ولرشف وقولات وهكذا دواليك، ومن ثم أن تطرح لاحقا نصا جديدا، نصه هو، يفعل ويقول ماطمسته النصوص الأخرى غير المرئية، كما أن فوكو يفعل ويقول ذلك الشيء الذي لن يفعله ويقوله أي إنسان غيره.

إن هذا للتداخل للنصي في كتابة كل من ديريدا وفوكو، والجاري قبل

الكتابة وبعدها في أن واحد معا، كان من تصميمهما لكي يبالغ في الفروق بين مايفعلانه ومايصفانه، بين عالم التمرکز الكلامي وعالم الاستطراد من ناحية أولى، وبين المقالة النقدية التي يسوقها كل من ديريدا وفوكو من ناحية أخرى. وفي كلتا الحالتين هناك ثقالة مسلم بها ومحط للبرهان عليها مرارا وتكرارا، وإليها يصوبان سهام التجريد من التحديدات. إن تصويرهما لخصائص هذه الثقافة فياض بالطبع، ولكن بمقدار مايعطيني الأمر بهذا السياق فإن مظهرها واحدا لتلك الخصائص هو المعضل إلى أقصى الحدود.

ولنبدا أولا بفوكو. فكما يوجز لنا في كتاب "علم آثار المعرفة" وفي "مقالة عن اللغة" يقول بأن من المفروض بمنهج التنقيب الأثري أن يكشف عن الكيفية التي يهيمن بها الخطاب -الموضوعي والنظامي والأسير للتنظيم الرفيع بالصيغ اللفظية- على المجتمع والتي يتحكم بها بإنتاج الثقافة. ففرضية فوكو هي أن التعبيرات الفردية، أو أن الفرص التي تتاح لكتاب فرديين وتمكنهم من الإتيان بتعابير فردية، ليست محتملة في واقع الأمر. ففوق وتحت أية فرصة لقول شيء ما، هناك جماعية ناظمة من تلك التي دعاها فوكو بالخطاب، وهذا الخطاب نفسه محكوم بالأرشيف. وهكذا فإن دراساته عن انتهاك القانون ونظام العقوبات والكبت الجنسي لدراسات ذات غفلية معينة، غفلية خلالها ومن جرائها كان الجسد البشري، كما يقول فوكو في "النظام والمقاب": "دخلا في آلية القوة التي تستكشفه وتحطمه وتعيد تنظيمه من جديد". إن المسؤولية عن هذه الآلية "machinerie" تقع على عاتق نظام، على انعطاف يتخذ للخطاب حالما يدخل صفوف العدالة الإدارية، ولكن فوكو حتى هنا يلغي المسؤولية الفردية لا لمصلحة المسؤولية الجماعية بمقدار ما هي لمصلحة الإرادة المؤسساتية. لهذه المواجه التي يسرت الضبط للمحكم لتشغيل الجسد، ذلك الضبط الذي ضمن الخضوع الدائم لقوى الجسد وفرض عليها علاقة الخضوع/ والمنفعة، يمكن دعوتها بالأنظمة" (9).

وهكذا فإن فوكو بطرائق شتى مشغول بإخضاع "assujettissement" الأفراد في المجتمع لأنظمة أو سلطة أسمى منهم بكثير. وعلى الرغم من أن فوكو يوافق بوضوح لنفاذي الحتمية المبتئلة في توضيح أعمال للنظام الاجتماعي، فإنه يتجاهل تماما مقولة للقصد برمتها. وإن فوكو على دراية بهذه الصعوبة، على ما أظن، ولذلك فإن وصفه لما يدعى بإرادة المعرفة -la volonté de savoir- يحاول بطريقة ما تقويم اعوجاج التناسق في عمله بين الشيء الخفل بكل شهو

وبين الشيء المقصود. ومع ذلك فمشكلة العلاقة بين موضوع فارد قوة جماعية (وهو الأمر الذي يعكس أيضا مشكلة الجدل بين التصميم الإرادي والحركة المحتومة) لاتزال صعبة واضحة يقر بها فوكو على الشكل التالي:-

هل يستطيع المرء أن يتحدث عن العلم وتاريخ (ومن ثم عن شروط وجوده وتغيراته، وعن الأخطاء التي ارتكبها، وعن التطورات المفاجئة التي دفعته على مسار جديد) بدون الإشارة إلى العالم نفسه- وأنا لا أتحدث هنا فقط عن فرد معين يمثله اسم علم ما، بل عن عمله والشكل الخصوصي لفكره؟ وهل من الممكن الإقدام على محاولة ذلك التاريخ الصحيح الذي يتتبع من البداية حتى النهاية مجمل الحركة التلقائية لكتلة ظل من المعرفة؟ وهل من المشروع، بله والمفيد، الاستعاضة عن "الفكرة التقليدية س القائلة أن..." والإتيان بدلا عنها بالقول "كان من المعروف أن..."؟ بيد أن هذا هو بالضبط الشيء الذي تنطحت لفعله. فأنا لا أريد أن أنكر صحة السير الذاتية الفكرية، أو إمكانية تاريخ عن النظريات أو المفاهيم أو الموضوعات. إن الأمر لا يعدو بمنتهى البساطة أنني أتساءل عما إن كانت أمثال هذه التوصيفات كافية بحد ذاتها، وعما إن كانت توفر الإنصاف للكثافة الهائلة للخطاب العلمي، وعما إن لم يكن هناك وجود، خارج إطار حدودها المألوفة، لشبكات من النواظم التي تلعب دورا حاسما في تاريخ العلوم. ولكم أحب أن أعرف ما إن كانت الموضوعات المسؤولة عن الخطاب العلمي ليست، في وضعها ووظيفتها وانطلاقا من استعدادها وإمكانياتها العملية، أسيرة تحديد الظروف التي تتحكم بها، لابل حتى وتطغى عليها(10).

وهذا نقد ذاتي لادع، وفيه شيء من الاستعطاف على الأرجح -بيد أن الأسئلة لاتزال تستوجب الإجابة. وإن من المؤكد أن عمل فوكو، منذ صدور كتابه "علم آثار المعرفة" ومنذ المقابلتين الطويلتين في عام 1968 مع (Esprit و Cahiers pour L'analyse)، تطور في تلك الاتجاهات التي أوحى بها ملاحظته عن الأفراد، وهي: "أتساءل عما إن كانت أمثال هذه التوصيفات كافية بحد ذاتها". أي أنه جاء بمجموعة تفصيلية هائلة من التوصيفات الممكنة التي هدفها الأساسي هو، من جديد، أن تطغى على الموضوع أو التصميم الفارد

والاستعاضة عنه بقوانين صياغة منطقية سريعة الاستجابة مفصلاً، ألا وهي تلك القوانين التي لا يستطيع أي فرد بأم عينه أن يغيرها أو يتحايّل عليها. فهذه القوانين موجودة، كما يناقش الأمر، ويجب الامتثال لها وذلك لأن الخطاب بالأساس ليس مجرد توشيح المعرفة بالوشاح الرسمي وحسب، لا بل وهدفه التحكم بالمعرفة والتلاعب به، من لدن الهيئة السياسية، أي للدولة في خاتمة المطاف (مع العلم أن فوكو كان مرلوغا فيما يتعلق بهذه النقطة). ولربما كان اهتمامه بالقوانين يشكل جزءاً من السبب الذي منعه من معالجة التغير التاريخي، أو من تقديم وصف له.

إن تأفف فوكو من كون الموضوع سبباً كافياً للنص، ولجوءه إلى الغفلية الخفية التي تنسم بها القوة المنطقية والأرشيفية (الحكومية)، لعلّ السجام عجيب مع تلك النسخة الخاصة التي طرحها ديريدا عن الإكراه. فهذا الجانب من عمله جانب معقد جداً وجانب، بالنسبة لي، عسير جداً أيضاً. وإن هنالك، من ناحية أولى، إشارات متكررة يشير بها فوكو إلى الميتافيزيك الغربي، وإلى فلسفة حضور بكل ما استدعيه وتوضحه فيما يتعلق بتشكيلة واسعة من النصوص بدءاً بأفلاطون مروراً بديكارت وهيجل وكانط وروسو ومايدغر والتسهاء بنيلسي شتراوس. وهنالك، من ناحية أخرى، تنبّه ديريدا للتصيلات والمحوّفات سهواً والتشوشات، والاحتياطات حيال بعض النقاط الأساسية الموجودة في عدد من النصوص الهامة. وإن الشيء الذي تنقصد الكشف عنه قراءته للنص هو ذلك التواطؤ الصامت بين الضغوط التي تمارسها البنية اللغوية للميتافيزيك وبين البراءة الملتبسة لكاتب ما بخصوص تفصيل من التفاصيل على مستوى المساعدة - كذلك التمييز اللفظي المحض الذي ميزه إدموند هوسرل بين الإشارتين الدلالية والتعبيرية أو التذبذب (المبحوث في Ousia et Gramme) بين *ama* و *nun* لأرسطو (12). ومع ذلك فإن العميل للوسيط بين القاعدة والبنية الفوقية لاهو موضع الذكر ولاهو، في الوقت نفسه، موضع الأخذ بعين الاعتبار. ففي بعض الحالات، بما فيها الحالتين اللتين جئت على ذكرهما، مايشير إليه ديريدا هو أن الكاتب قد تملص عامداً متعمداً من المشكلات التي فاجأته من جراء سلوكه اللفظي، وهو الحدث الذي يجب علينا فيه أن نفترض أن الكاتب ربما كان، رغم أنفه، رهين ضغوط من البنية الفوقية ومن التحيزات الغائبة "للميتافيزيك". ولكن في أمثلة أخرى، فإن الممارسة للنسبة التي يمارسها الكاتب

"*nun* رابعة و *ama* ممرضة باللغة الليتوانية - المترجم.

نفسه تكون منقسمة على نفسها، إذ إن الثقللة التي ينطوي عليها مصطلح ما -من أمثال pharmakos أو supplément أو hymn- مبنية في صميم النص وتحركاته. بيد أن السؤال عما إن كان الكاتب مدركاً لهذه الثقللة أم لا لسؤال مطروح من قبل ديريدا مرة واحدة ليس إلا ومن ثم يحال إلى غياهب النسيان. وهماكم الآن معالجته لهذه المشكلة معالجة فيها شيء من المواربة في كتبه للمعلنون بهـ or Grammatology:

بعد أن بينت بالحدس وعلى سبيل الاستهلاك- وظيفة الدلالة "كلمة" في نص روسو، فإلني أعد نفسي الآن لإعطاء امتياز خاص، بطريقة قد يعتبرها بعضهم مفرطة، لنصوص معينة مثل "مقالة عن أصل اللغات" وبعض النصف الأخرى عن نظرية اللغة و الكتابة. ولكن بأي حق؟ ولم هذه النصوص القصيرة، المنشورة في أظلم الأحوال بعد وفاة الكاتب والصعبة التصنيف، بلا أي تاريخ وإحياء معينين؟ فعلى هذه الأسئلة كلها، وضمن منطق الترتيب الذي هي عليه، ليس هنالك إجابة مقنعة. وإلى حد ما، وعلى الرغم من الاحتياطات النظرية التي أصيغها، يكون اختياري مفرطاً في حقيقة الأمر.

إن السؤال الذي يطرحه ديريدا فعلاً على نفسه هو ما إن كان الشيء الذي يفعله وما إن كانت النصوص التي اختارها لهذا التحليل لروسو على أية علاقة بروسو، أي بما يفعله روسو أو بما كان ينوي فعله. ترى، هل أضفى روسو القيمة والتوكيد على "مقالة عن أصل اللغات" أم لا؟ وبالإضافة إلى ذلك ألا يزال ديريدا نفسه، في طرحه تلك الأسئلة ومن ثم قوله بعدئذ ما من إجابة مقنعة عليها، معتمداً على نفس فكرة التصميم التي حاول جعلها "مفرطة" بالنسبة لمنهج؟ إذ على الرغم من إصرار نقده على الإتيان بأفكار جازمة وقاطعة كالمصدر أو الأصل، فإن كتابته مفعمة بها. وإن كلمة "الامتياز" التي يستخدمها لوصف ما يفعله هو لا تقل، شأنها شأن هرويه في نهاية الصفحة إلى كلمة "الإفراط"، من اعتماده على تصور روسو ككاتب ذي عمر زمني ميسور تحديده، وذي معيار واضح للنصوص، وذي أعمال ومراحل ميسور تصنيفها والإدلاء بمعطيات عنها، وهلم جرا. وعلاوة على ذلك هنالك قرن معروف بالقرن الثامن عشر، وعصر معروف بعصر روسو، ومدى أوسع نطاقاً بكثير معروف بالفكر الغربي -فهذه الأمور كما يبدو تمارس شيئاً من التأثير على ماتخيه النصوص،

على إرادتها في القول "vouloir-dire". وإن مايدل عليه اسم "روسو" في هذا كله شيء أكبر بكثير مما يستطيع ديريدا تجاهله بمنتهى الوضوح، حتى حين يطوق الاسم بالأقواس. فإلى أي حد يجب فهم عبارة "اختياري أنا" كدليل عن المشيئة الفكرية المحض، وإلى أي حد يجدر فهمها كفعل منهجي من أفعال الاعتناق الفلسفي من "عتو عصر تمرکز الكلمات"؟ وهل أليط التوكيد بكلمة "تكملة" قبل إنباطه بكلمة "إفراط" التي جاء بها ديريدا، وهل هي، نظر لذلك، معبره الذي أعده له جزئياً روسو نفسه للخروج من عالم تمرکز الكلمات، أو هل أن الخيار جاء على نحو مفرط ولذلك كان مجيئه من الخارج، وعندها تفرض علينا تلك الحالة أن نسأل عن الكيفية (باعتبار أن المنهج هو القضية) التي يتمكن بها من أن يضع نفسه منهجياً خارج عالم تمرکز الكلمات في الوقت الذي لم يتمكن فيه أي كاتب آخر من تحقيق ذلك؟ وماهو سياق تلك المشيئة التي تيسر مثل هذا التحول الذي يتحوله فيلسوف رهين شرك الألفاظ إلى قارئ جديد وكفاء؟

إن خطورة هذه الأسئلة مثبتة من قبل ديريدا نفسه الذي رقص مقالاته النقدية عن كتاب "تاريخ الحماسة" لفوكو باعتراضات على تقصدها، بمنتهى السرفع، تجاهل تواطؤاتها المنطقية. فديريدا، في اتهامه فوكو بأنه لم يعالج كما ينبغي المشكلات الميتودولوجية والفلسفية المتعلقة ببحت صمت اللاعقلانية بلغة عقلانية إلى حد ما، يستهل مسألة الدقة المتناهية عند فوكو. إذ حتى لو كان فوكو يدعي بأنه نفسه يستعمل لغة محفوظة في نسبة محضة دون اللجوء للاستعانة بشيء آخر، فلديريدا ملء الحق في أن يتساءل "وماهو ذلك الشيء الذي يعزز، في خاتمة المطاف، هذه اللغة دونما إعانة أو مساندة: من ذا الذي يعبر بالدقة عن إمكانية انعدام الإعانة؟ من ذا الذي كتب ومن ذا الذي سيفهم، بأية لغة ومن أي وضع تاريخي للكلمات، ومن ذا الذي كتب تاريخ الجنون هذا ومن ذا الذي سيفهمه؟" (14). فهنا تكمن المسألة في الادعاء الذي يدعيه فوكو من أنه يحرر الحماسة من حبسها القسري في صميم الثقافة الغربية. ورداً على هذا الادعاء يجيب ديريدا قائلاً: "يستميلني الإغراء لاعتبار كتاب فوكو بمثابة تلميح قوي للحماية والاحتواء، تلميح ديكارتي لصالح القرن العشرين، تجبير للسلبية من جديد. فبالعقل، حسب ظواهر الأمور، هو الشيء الذي يحتبسه فوكو، بيد أنه يختار كديكارت عقل البارحة هدفاً له لا إمكانية المعنى على العموم" (15). إن الشيء الذي فعله فوكو، والشيء الذي ادعى ديريدا اكتشافه في فوكو، هو أنه قرأ ديكارت قراءة سطحية ساقته إلى إساءة فهمه وعلى تكييف أفكار الشك إلى

الحد الذي جعل ديكارت يبدو وكأنه قد فصل الحماسة عن العقل، في حين أن قراءة دقيقة لنصوص ديكارت تدل، كما يقول ديريدا، على النقيض من ذلك تماماً، أي على ما مفاده أن نظرية المغالاة في الشك لدى ديكارت تتضمن فكرة "العبقرية الشيطانية" التي لم تكن وظيفتها استبعاد الحماسة بل احتواءها كجزء لا يتجزأ من ذلك التصددع البدني والمبدئي الذي ينخر نظام العقلانية نفسه. وإن هذا التكبير المربك فيما بين العقل والجنون والصمت واللغة هو الشيء الذي يتهم ديريدا فوكو بتجاهله في الوقت الذي يبدو فيه بأنه يلمح إلى خارجية المنهج الأثري بالنسبة لبنى الاحتباس والتسييج بالشكل الذي يصفها فيه.

وبما أنني قد عملت على تبسيط ملاحكة باللغة التعقيد فلن أكرر هنا إجابة فوكو على النقد الذي وجهه إليه ديريدا وذلك لأن اهتمامي يدور حالياً حول الافتراض الذي يفترض به ديريدا وجوداً فعلياً لعالم ميتافيزيكي متمركز الكلمات، كما يدور عن التساؤل عن الكيفية التي يصبح بها الكتاب الذين يفحصهم كشواهد عن ذلك العالم جزءاً منه: وإني لأنظر إلى هذه المسألة نظوة طالحة بمنتهى الجد إذ ليس من الواضح بتاتاً كيف أن مغالطة تمركز الكلمات - التي تتخذ لها أشكالاً عديدة شتى: كالتعارض الثنائي الذي تتعارضه أحكام القيم الأخلاقية إذ يطغى الواحد منها على الآخر في الوقت الذي من الواضح فيه أنهما مصطلحان متكافئان، والسلاسل الهرمية للمنظمة تنظوماً أبوياً متوارثاً، وتمتسك التعصب العرقي، والخصاب الجنسي - أي كيف أن هوى تمركز الكلمات يفسد نفسه خلسة لاستهلاك الميتافيزيك الغربي، أو كي يصبح القسط الأعظم فيه. وليس من الواضح في الوقت نفسه كيف أن الأهواء الميتافيزيكية، بما في ذلك (همال العلامة والتوقان المرضي للحضور، يمكن أن تعزى، من الناحية الأولى، إلى سقطات الكاتب ومحذوفاته ولسلاله من مصطلح إلى آخر (dérapage)، ويمكن أن تعزى، من الناحية الثانية، إلى للمخططات المحبوبة عمداً متعمداً بمنتهى الوضوح من قبل للميتافيزيك الغربي على أشياءه. فهناك حرص ديريدا على عرض الأخطاء الصغيرة والزلات للهامة التي تزل بها أقدام الكتاب وهم ينتقلون من شيء إلى آخر انتقالاتاً طائفاً، وهناك من ثم ديريدا في استغاثته بتأثير فلسفة الحضور التي تعمل - كما يبدو عليها - عمل وسيط لشيء آخر أكبر وأشدّ عتواً يدعى بالميتافيزيك الغربي.

ولئن كنا لا نريد أن نقول أن بيت التصيد في فلسفة الحضور هو إنجاز بعض الأشياء لا في النص وحده بل وفيما هو خلف النص أيضاً، أي في

مؤسسات المجتمع على سبيل المثال، نكون عندئذ مضطرين أن نقول أن إنجازات الميتافيزيك الغربي هي (أ) إضداد للنثر الفلسفي ببعض عيوب منطق زائف و(ب) تفكير النصوص الغربية من قبل ديريدا. إن إرادة ديريدا، كقارئ لهذه النصوص، تحقق إذاً ذلك، ألا وهو الإجراء الذي لانهائية له نظرياً باعتبار أن عدد النصوص التي يجب تفكيكها كبير كبر الثقافة الغربية، ولذلك فهو من ثم عملياً لانهائي. فهل نبعد عن الدقة تماماً حين نقول بأن استبعاد ديريدا الإرادة والتصميم لمصلحة ما يدعو به البديل اللامحدود استبعاد يخفي، أو ربما يهرب، فعلاً من أفعال ديريدا الإرادية، وفعلاً تطوي فيه استراتيجية التفكيك، المعتمدة على نظرية من نظريات انتفاء إمكانية التردد واستبعاد التحليل السيمانتى، على الإتيان بأفق سيمانتى جديد، والإتيان من ثم بفرصة تأويلية جديدة مقرونة باسم يدعى بديريدا؟ وإلى الحد الذي اعتمد فيه تلاميذ ديريدا فرصة الإفادة من هذه الاستراتيجية، ومن "مفاهيمها" أيضاً، برز إلى الوجود نوع من معتقد رصين يقوم أركانه على الإيمان بتماليم وأفكار معينة بشكل لا يقل عن الإيمان 'بالميتافيزيك الغربي'، الأمر الذي لا يتحمل مسؤوليته ديريدا طبعاً.

ولكنني لست على قناعة بأن أمثال هذه المعتقدات توجد بأية طريقة بسيطة جداً ومسلية نوعاً ما، أي أن الأكثر احتمالاً بكثير على ما يبدو هو أن أية فلسفة أو نظرية نقدية تبرز إلى الوجود وتكون موضع الرعاية لا لتكون هناك وحسب، ولتحدث حديثاً سلبياً عن أي إنسان وعن أي شيء، بل لكي تكون موضع التعليم والانتشار، لكي تستقنع بها مؤسسات المجتمع بشكل قاطع، لكي تكون الأداة لحفظ أو تبديل أو زعزعة أركان هذه المؤسسات وذلك المجتمع. وحيال هذه المقاصد الأخيرة كانت مختلفة استجابة كل من ديريدا وفوكو - علماً أن هذا الأمر هو ما يستقطب انتباهنا لهما. فكل منهما حاول بطريقته الخاصة أن يفصل شكلاً من أشكال الانفتاح النقدي والحنكة النظرية المتواصلة للتجدد، أي ذلك الشكل الذي يستهدف تصميمه أولاً توفير معرفة ذات نوعية خاصة جداً، وثانياً إتاحة فرصة للمزيد من العمل النقدي، وثالثاً نقادي - إن أمكن - كلاً من العمليات التي تؤكد بها الثقافة ذلكها، ورتابة نظام نقدي سائب مفتوح كله للتنبؤ.

إن ديريدا، منذ باكورة تأملاته في مختلف البرامج المطروحة في المناهج الفلسفية والنقدية، تلمس سمة للخدمة الذاتية في هذه المناهج. فالاستعارة العسكرية والصبودة استعارة ملائمة، على ما أظن، نظراً لأن ديريدا تحدث بأمثال هذه المصطلحات عما كان يفعل. ولما أنا فلا أشير هنا إلى المقابلات

المنشورة في مجلة "مواقف" وحسب بل وأشير أيضاً إلى مقالته المعنونة بـ "كيف تبدأ وكيف تنتهي الهيئة التعليمية المنشورة في مجموعة "سياسات الفلسفة" (16). إن محرض واستقطب نوايا العدوانية هو الجانب البصري تقريباً لهذه المناهج، أي ذلك الجانب الذي يبدو فيه النص كله، أو المشكلة التي يبحثها النص، ثنائياً أو مزدوجاً في نص الناقد أو للفيلسوف - الأمر الذي يجعل الحل من ثم مضللاً. ولكن لا يمكن أن يحدث هذا إلا إذا كان النص الأصلي، أو المشكلة الأصلية، موضع تصوير الناقد تصويراً تخطيطياً وذلك كي يتمكن النص النقدي من احتواء المشكلة على نحو كامل وكى يبدو النص النقدي واقفاً جنباً إلى جنب مع للنص الأصلي وكأنه يحاط لكل ما فيه أيضاً.

إن مجمل إجراء ديريدا يتقصد أن يبين، إما في الألفاظ المزعومة بين النصين الأصلي والنقدي وإما في تصوير المشكلة من قبل النص، أن هنالك شيئاً يملص دائماً لأن النقد عاجز عن الاحتياط لكل شيء من خلال التصوير المزدوج أو الثنائي. وبما أن الكتابة نفسها شكل من أشكال التلمص من أية خطة يستهدف تخطيطها سد الطريق على الكتابة وكبح جماحها وتأطيرها ومطابقتها تماماً، فإن أية محاولة لإظهار الكتابة بأنها عرضة بشكل أو بآخر لأن تكون ثنائية ماهي إلا محاولة أيضاً للبرهان على أن الكتابة ليست أصيلة. ولذلك فإن العملية العسكرية التي يطوي عليها التفكير ماهي جزئياً إلا هجوم على المستعمرين الذين حاولوا تجيير الأرض وسكانها لتحقيق مخططاتهم، و ماهي جزئياً أيضاً (لا هجوم بالمقابل لإطلاق سراح السجناء وجزئياً لتحرير الأرض المغتصبة بالقوة. وإن الشيء الذي يبينه ديريدا مراراً وتكراراً هو أن الكتابة "écriture" - وهذا علينا أن نلاحظ أن ديريدا يطرح فعلاً، سواء أقر بذلك صراحة أم لا، تعارضات وموضوعات وتعريفات وتسلسلات بين مختلف أصناف الكتابة - ليست مجرد عملية إنتاج وطمس، وانقفاء أثر شيء ما ومعاودة اقتفائه من جديد، بل وإنها بالأساس عملية إفراط زائد، عملية فيض وافتحام، شأنها شأن عمله نفسه في محاولاته الفتاح حدود مختلف ضروب قمع المفاهيم.

وهذا أود الإشارة، قبل أن أضرب الأمثلة عن التمزيق التفتحي الذي يمارسه ديريدا فيما يتعلق بالاستنساخ والاحتواء النقديين، إلى شيء واحد هام بخصوص اختياره النصوص. فمعظم تلك النصوص هي النصوص التي ليس فيها من السرد إلا أقله، أو النصوص التي تستخدم السرد لتوضيح أو تصوير نقطة ما. وإن مثل هذا الاختيار للنصوص يمثل الاختيار للورد في عمل أتباع

ديريدا وحلقائه. فالسرد التوضيحي هو بالدقة وفي حقيقة الأمر - كما يستخدمه مثلاً أفلاطون أو روسو أو ليفي شتراوس - ما يجتنب الاهتمام الشكاك لديريدا (في حالة ليفي شتراوس) إلى محفوظات الكاتب وتواطؤاته، أو إلى ما يحاول الكاتب، في غموض ذلك السرد، إظهاره واستبطانه في آن واحد معاً (كالسرد الذي يسرد به روسو اللغة على نحو متعجر وكأنها تكملة لانفعال الإنسان البدائي). وبمقدار ما كان ديريدا ينهمك بنصوص ذات طابع تاريخي بمنتهى الوضوح (والمثل الوحيد كتاب "تاريخ الحماقة" لفوكو)، كذلك النصوص الملزمة بفرضية عن التسليم ببداية للنتيجة في صميم بنيتها الداخلية، كان الشيء الذي يستقطب اهتمامه، على نحو مماثل، هو ما يبدو على شكل انقطاع مؤقت في الوصف (نظرية ديكرت عن الأحلام والجنون).

لماذا يعني هذا التجنب للسرد؟ لقد كان ديريدا، باعتباره كان يركز على البعد النظري للوصف في تحليلاته يؤكد على أهمية الخلط الاحتمالي للتسلسلات الهرمية والتعاليم والتعرضات المدموسة من باب تجاهل العارف، وينتقدها في الوقت نفسه. والآن فإن الرواية الواقعية، على نقض غيرها من النصوص الأخرى، محكومة بنمط تصوير مختلف ولا متكافئ. وعلى الرغم من صحة القول أن روايات عديدة تستخدم نفس تلك الحيلة المتمثلة بسرد الراوي لقصته على جمهور من المستمعين، فإن تلك الحيلة مدمجة في الرواية ولذلك فإنها تخيل موضع الإقرار به سلفاً - أي إنها، في مصطلحات ديريدا، محاكاة ساخرة أو تكملة أو صورة. وعلاوة على ذلك فإن الكثير من الروايات الحديثة - ما هي في حد ذاتها إلا، كما حاولت أن أبين فيما يتعلق بكونراد، تتلاعب فيما بين الكتابة والتحدث - والتلاعب فيما بين الحضور والغيب. فحتى إشكالية النصية نفسها لا هي موضع التجاهل ولا هي موضع التملص في الوقت نفسه، بل يصار إلى تحويلها إلى مظهر متعدد وتكويني واضح من مظاهر السرد. ولسرعان ما يخطر هنا على البال ستيرن، لا بل وكذلك سرفانتس وبرومست وكونراد، والكثيرون غيرهم. فبيت القصيد هو أن هذه الموضوعات، التي هي بمعنى مانفس الموضوعات التي يشكلها نقد ديريدا، توجد مسبقاً في السرد لا كعنصر خبيء (ومن ثم غير مقصود) بل كعنصر أساسي. ولذلك فإن أمثال هذه النصوص لا يمكن تفكيكها، باعتبار أن تفكيكها كان موضوع الاستهلال من قبل وعن دراية ذاتية من لدن الروائي والرواية أيضاً. وهكذا فإن هذا الجانب من السرد يطرح التحدي، غير المطروح حتى حينه، فيما يتعلق بالشيء الذي يجب

فعله بعد أن يكون التفكير قد قطع لتوه شوطاً لا بأس به، أي بعد أن تصبح فكرة التفكير غير قادرة على تمثيل جسالة فكرية محبوبة.

وعلاوة على ذلك فتاريخ الرواية، أو تاريخ حبكة الرواية في قلب الرواية، قد خضع بطريقة هامة واحدة إلى تطور حاسم: فالرواية تتخطى وتتجاوز مسيرة الفرد كبنية تنظيمية لها. فلئن تقارن روينسون كروزو أو توم جونز بمارلو أو كيرتز أوجد يعني أن ترى للتو لا الاهتمام المطلق تقريباً في الفن الروائي بالدور المؤسس لمسيرة الفرد وحسب، بل ويعني أن تلاحظ أيضاً بروز الكتابة نفسها في الفن الروائي بروزاً رائعاً متزايداً كبديل لمسيرة الفرد، أو كتكملة لها. إن موضوع الأبوة ويرفقه كل صرح البنوة بما له من دور مركزي في إدارة الفن الروائي، فضلاً عن الأفكار الرئيسية للانتماء الذاتي وملائمة النسب والأبوة والزواج: كل هذه القضايا تتعرض لتبدلات عميقة خلال مسيرة الروايات في مؤخر القرن التاسع عشر ومقدم القرن العشرين. والقول الفصل فيما يتعلق بهذه التبدلات هو أنها لم تتجم بأية طريقة مبتذلة عن عوامل /اقتصادية/ /سوسولوجية/ عرضية، وإنما تبرز إلى الوجود إبان نزوع الفن الروائي منزعاً دنيوياً مطرداً. ففي الوقت الذي كان فيه الروائي يعزو إلى نفسه وإلى خلقه قوى إنجابية وشبه إلهية جازمة، كانت هذه القوى تتعرض، في مسيرة أدائها معزراً في الزمن التاريخي الفعلي، للإقرار بطروقتها الدنيوية أو الأرضية. وإن هذه الظروف لتكشف للروائي وهو يمارس الكتابة، لا على صورة إله صغير يمارس الخلق ولا على صورة امرأة أو رجل يعرض شيئاً ما. فالروائي، سواء أكان فلوبير أو بروسست أو كورنيل أو هاردي أو جويس، مدرك لذلك الخطاب الذي يشكل هو نفسه طوعاً جزءاً منه. وفي هذا كله نجد شيتين يعجز التفكير، كاستراتيجية تأويلية عامة معتمدة زوراً وبهتاناً على السمات العالمة للفكر الغربي، عن معالجتهم أولهما: الكتابة كفعالية سطحية بالغة التعقيد وعنصر شكلي في الفن الروائي، وثانيهما: الكتابة التي تبدو متميزة سلفاً عن أية فعاليات أخرى لا لأنها قرار من قرارات القضاء والقدر، بل لأنها ثمرة نشوء تاريخي فريد من نوعه بالنسبة للشكل الروائي نفسه، على الرغم من أنه نشوء عويص بشكل مطلق.

إن ديريدا يتحدث في كتابه "Grammatology" عن "مضاعفة التعليق المظموم والمحترم" (17)، أي عن تلك الفكرة التي مفادها أن الناقد يقرأ تقليدياً نصاً معيناً في الوقت الذي يحترم فيه رسوخه المفترض ويستنسخ ذلك الرسوخ

بمنتهى الأمانة في تعليق نقدي يقف جنباً إلى جنب مع النص الأصلي. وإن قراءة نص شعري تطرح، بشكل مماثل، الشكل على أنه بالأساس هناك لتلقي معنى النص. فالمكافئ النظري لمثل هذا الإجراء موصوف وصفاً رائعاً من قبل ديريدا على أنه هندسي (مربع أو دائري أو ذو محيط مخالف للمألوف) موضع الاستساخ في نص آخر يتطابق في شكله تمام التطابق مع النص الأول. وإن من المفروض بهذين النصين أن يتحا فيما بينهما مجازاً للناقد يدخل منه إلى "الثقة" الأمانة التي تنقل فوق النص باتجاه مضمونه المفترض، نحو محض الدلالة" (18). فغائية هذا العمل بأسره هي الشيء الذي يتسائل عنه ديريدا بكل مشروعية كما حين يصف "البنوية الغائبة" لدى جان روزيه إذ يقول: "لا يبدو على روزيه أنه يفترض أن أي شكل جميل... بل أن الشكل الوحيد الجميل هو الشكل الذي يتسق مع المعنى، أي الشكل الذي من الممكن فهمه لأنه، قبل أي شيء آخر، متوحد مع المعنى. فلماذا إذاً، مرة أخرى، يتمتع بالامتياز هذا الاختصاصي بعلم الهندسة؟" (19). إن دقة كدقة روزيه لا يمكنها أن تفعل شيئاً حيال تلك الصدمة الأساسية التي يستحيل تخفيفها والتي تطرحها الكتابة كلها، إذ إنها بمثابة التحريف الشائع لكل أنواع الكتابة "écriture". فالدقة عامل كبت سواء أكان الناقد يثني نصاً ما أو كان يقول بأن شكله يتطابق تماماً مع مضمونه، مع العلم أن الخطة العظيمة لديريدا كانت ترمي فتح اللغة أينما كان على الثراء الخاص بها بغية تحريرها بتلك الوسيلة من القيود التي تفرضها عليها المخططات المعينة.

ولكن ديريدا كان أقل حذاقة في رفع الحجب عن العديد من التوكيدات العظيمة التي دعاها، ولا سيما في أحدث أعماله، بالموضوعات أو الفئات (thèmes-catégorèmes) - وهي الكلمات التي تدعي الإشارة إلى شيء محدد وراسخ رسوخ الجبال خارج أنفسها، ألا وهو ذلك الشيء الذي من المفروض بها أن تكون نسخاً دقيقة طبق الأصل عنه. وإن هذه الكلمات لتتطوي ضمناً على مقدار كبير من المناورة اللغوية المحضة والمستورة خلف مظهرها المتناسق الهادئ. وليس من العيب في شيء أن يكون أول عمل موسع لديريدا قد تناول بالدراسة كتاب هوسرل المعنون بـ "التحليل المنطقي" الصادر في بحس عام 1900-1901 (علماً بأنه التاريخ الذي يدل دلالة تقريبية على سيرورة الفينومينولوجيا علم "المنشأ النظري" أو الأصلي)، إذ كانت بمثابة مجموعة من التحريات التي كان جهدا البين ينكب على فهم المعنى ووسائله على نحو

جوهري لم يسبق له مثيل. ففي كل تعريف من تعريفات هوسرل يلمح ديريدا إلى تلقية مجهوده، مبيناً على العموم أن لتقصاوس هوسرل من قيمة الرمز، أي إخضاعه الرمز لمعنى موجود بالتضاد للتعبير عنه كان محاولة فاشلة "لإكساء الرموز من خلال جعلها ثانوية" (20)، مع العلم أن الأهم من هذا هو أن مثل هذا الموقف من الرموز واللغة كان يتظاهر بأن الرموز ماهي إلا مجرد تعديلات "لوجود بسيط"، وكأن الحضور، باستعمال اللغة، لا يمكن أن يكون موجوداً البتة إلا كحضور ثان (أو تمثيل)، كاستنساخ، كتكرار - ألا وهي تلك الأمور التي لا تستدعي كلها وجود الرموز معها كضريبة لازمة وحسب، بل وتستدعي وجودها أيضاً، وبما للمفارقة، على أنها الحضور الوحيد، حضور ثان محلاً عن غياب الشيء الذي مثله. وإن موقف ديريدا هو موقف المخبر الاستقصائي "اليقظان لعدم استقرار كل هذه التحركات التي يتحركها الفيلسوف واختلاط حابلها بناهلها، وذلك لأنها تروح وتجيء فيما بين بعضها بعضاً بشكل عاجل وسري". وهكذا فإن كل علم هوسرل عن الأصول يتكشف على أنه، بدلاً من أن يكون مجموعة من التمييزات الجوهرية بين شيء وآخر، بناءً على شيء خالص مقصود بتخطيطه أساساً استبعاد الرموز وصفاً للأشياء الأخرى واستعادة "الحضور". وما هو الحضور إن لم يكن "إرادة المرء المطلقة لسماع نفسه وهي تحدث؟" (21). فالتوكيد الذاتي لا للفلسفة وحدها وحسب بل وللعنوع أيضاً من حضور المرء أمام نفسه حضوراً خبط عشواء نقياً وأخرق (ثانوية وجودية)، وحضوراً ببساطة يتجاهل اللغة التي، في الوقت الذي هي فيه قيد الاستعمال، للثبات "بالحضور"، تصبح موضع الإنكار في الوقت نفسه أيضاً. فاللغة، على الرغم من الدأب اليائس الذي يدأبه هوسرل لاستبقاتها ثانوية وبدلاً مفيداً عن الحضور، تختلق نفس تلك المعاني التي تمنى الفلسفة كبثها باعتبارها مربكة وهامشية وإضافية. وهكذا فلكل كلمة كبيرة من مثل "إله أو واقع" هنالك كلمات صغيرة من أمثال "ولو العطف أو حرف الجر أو حتى الفعل يكون: is"، وإن الموقف الفلسفي لديريدا هو أن الكلمات الكبيرة لا تعطي أي شيء خارج أنفسها: فهي دلالات مرتبطة، للحصول على معناها الكامل، بكل الكلمات الصغيرة (chevilles syntaxiques كما يدعوها) التي بدورها تكل على أكثر مما يمكن فهمه للفهم الكافي بأنها تعبر عنه.

إن الشيء الذي يسميه ديريدا تسمية طنانة بالميتافيزيك الغربي لهو موقف شعوذة نال ترخيصه السخري بواسطة اللغة وهو، إلى حد ما أعلم، ليس موقفاً

غريباً بالضرورة. غير أن من المحتمل أن تكون هذه النقطة شيئاً صغيراً. فمما حكا ديريدا تؤكد مرة ثانية على الفرضية البصرية القائلة أن تثبيت الصوت والحضور والوجود لهو طريقة لصرف النظر عن الكتابة، وطريقة للدعاء بأن التعبير شيء فوري وما من حاجة تدعو لاعتماده على سلسلة بصرية دالة، أي على الكتابة "écriture". وهكذا فإن الموقف الغراماتولوجي ومعه استراتيجية التفكير لموقف بصري ومسرحي، كما إن نتائجهما بالنسبة للإنتاج الفكري (ولاسيما إنتاج ديريدا على وجه الخصوص) نتائج محددة جداً وخاصة جداً.

إنني أود أن أبدأ هذا القسم بما قد يبدو شاهداً ليس على علاقة كبيرة بالموضوع، ألا وهو الفقرة الواردة أثناء الاقتباس من رواية "آمال عظيمة". فغريب وهربرت يسافران لمشاهدة عرض لمسرحية "هامليت" حيث يقوم بالدور الرئيسي فيه السيد وبسلي الذي هو مواطن من بلدة بيب. ويجري العرض قبل أن يكتشف بيب من هو المحسن إليه، ولذلك فإن المهزلة المباشرة لما يراه وهربرت على مصطبة العرض مقصود به أن يكون تلميحاً ساخراً للمزاعم الفارغة التي يعيشها بيب ومفادها أنه رجل من عليا القوم.

حين وصلنا إلى الدانيمارك وجدنا ملك ومملكة ذلك البلد وقد ارتفع بهما المقام على أريكتين فوق طاولة من طاولات المطبخ وهما يعقدان جلسة رسمية. لقد كان يحضر تلك الجلسة كل النبلاء الدانيماركيين ومن بينهم غلام نبيل ينتقل جزمة جلدية لجده البدين، وأمير مهيب بوجه قدر كان يبدو عليه بأنه قد برز من بين صفوف العامة في مؤخر حياته، ورمز الفروسية الدانيماركية بساقيه الحريريين الأبيضين وشعره المشبوك بمشط مما يوحي بمظهر أثوي على العوم لقد وقف ابن بلدتي الموهوب منفرداً وعليه مسحة من الكآبة وهو يطوي ذراعيه، ولكم كنت وقتها أتمنى لو كانت تجاعيد شعره وجبينه أكثر بروزاً. عدة أمور صغيرة وعجيبة بدأت تتكشف في الوقت الذي كان فيه العمل المسرحي يسير قسماً إلى الأمام. فالملك المرحوم لذلك البلد لم يظهر بأنه كان يعاني الأمرين من السعال وقت مماته وحسب، لابل وأخذ معه إلى قبره وعاد به إلى الحياة الدنيا مجدد أيضاً. وأما الشبح الملكي فقد كان يحمل ما يشبه

المخطوط حول صولجاته للرجوع إليه على ما يبدو بين الحين والحين، رجوعاً مصحوباً بمسحة من القلق وميل لتضييع مكان الإنسان - أمور كلها توحى بمناخ الموت. ولقد كان هذا المناخ، على ما أتصور، هو مانع الشبح للعمل بنصيحة النظارة حين طلبوا منه أن "ينقلب"، وكانت نصيحة فهمها فهماً مغلوطاً إلى أقصى الحدود.... إن ملكة الدائيمارك، وقد كانت سيده بدينة جداً، كان يراها الجمهور، مع أنها كانت تاريخياً نحاسية البشرة، بأنها ترقى كاملها بفيض كبير من النحاس. فيما أن ذقتها كان مربوطاً بتاجها بطوق عريض من ذلك المعدن (وكانها كانت تحس بوجع شديد في أسنانها)، وبما أن خصرها كان مطوقاً بطوق آخر، وطوق آخر حول كل ساعد من ساعديها، كان يشار إليها صراحة بنعت "الطيب".... وأخيراً كانت أوفيليا ضحية لمثل هذا الجنون الموسيقي حتى إنها حين خلعت وشاحها المصنوع من للموسلين الأبيض، في الوقت المناسب، وطوته وطمرته، قام رجل صوب من للصف الأمامي في القاعة، وقد عيل صبره بعد أن كان قد كظم غيظه لوقت طويل، وهدر قائلاً: "والآن، وقد أخفى الرضيع، هيا بنا لتناول العشاء" - سرّ كان فضحه، بأقل ما يمكن أن يقال عنه، بعيداً عن الحشمة. فكل هذه الأحداث تكسب بعضها فوق بعض وعادت بالبهجة على ابن بلنتي التعميس، وكلما كان على ذلك الأمير المتردد أن يطرح تساؤلاً أو أن يتكشف عن شك ما، كان الجمهور يساعده في ذلك، كما كان عليه الأمر مثلاً حول التساؤل عما إن كان من الأسمنى له أن يشعر بالمعاناة في ذهنه، بعض الجمهور زلّ قائلاً نعم وبعضه لا، في حين أن قسماً ثالثاً ممن كان بين بين قال "أنت وحظك"، وللتو تشكلت لجنة لمناقشة الموضوع. وحين سأل ماذا يجب على أناس مثله أن يفعلوا وهم معلقون بين الأرض والسماء، موجود تشجيعاً له بصيحات صاخبة تقول "كلنا موافقون"... وبعد الاقتراع عليه... نوّدي عليه بالإجماع ملكاً لحكم بريطانيا. وحين نصح الممثل بالآ يرجم بالغرب قال الرجل العجوز: "أولست تود ذلك أنت أيضاً، لأنت أسوأ منه بكثير" (22).

إن العنصر الهزلي الذي ينطوي عليه هذا الأمر واضح للتو. فديكنز يتناول مسرحية ذاتة الصيت، ولا يذكرها بالاسم بتاتاً، ويسير قدماً إلى الأمام لوصف تلك التناقضات التي تضفي مسحة طفيفة من الانتقال على المسرحية، والتي تحدث حين يمثلها فريق مضحك وعديم الكفاءة. ولكن تقنية الوصف التي يعتمد عليها ديكنز تقدم مزيداً من التحليل ولو كان طفيفاً. ففي المقام الأول هنالك عدة مستويات من العمل المسرحي تتجمع كي تشكل، نظراً لأن ديكنز يصف عرضاً مسرحياً في أحد المسارح، مشهداً واحداً من المأمول منه استبقاء كل تلك المستويات متميز بعضها عن بعض. فهناك بيب وهربرت، وهنالك جمهور من المتفرجين، وهنالك عدة أفراد صخابين يبرزون وقفاً على أقدامهم من بين صفوف الجمهور، وهنالك ممثلون سينئون، وهنالك إطار مسرحي مفروض به أن يكون الدائيمارك، وفي الختام، من المفروض أن تكون هناك مسرحية، ولو أنها ذاتية جداً على ما يبدو، بقلم شكسبير ومهيمنة على مجريات الأحداث برمتها (مع أن الممثل الذي يلعب دور الشبح يحمل النص معه).

والآن، في المقام الثاني، فإن هذه المستويات كلما تظهر بمظهر المتميز بعضها عن بعض خلال الأداء المسرحي، الأمر الذي يشكل السبب الذي يجعل العمل بأسره طريفاً جداً. وبما أنه ما من شيء وما من أمرى -ممثلين ومتفرجين وإطار مسرحي وبيب وهربرت- يؤدي الشيء المرتقب منه، فإننا نخلص إلى التيقن دون عناء كبير بأنه ما من فرد وما من شيء يتناسب مع الدور المخصص له؛ فاللتناسب بين الممثل والدور، وبين المتفرجين والممثلين، وبين المتكلم والكلمات، وبين الإطار المسرحي المفترض والمشهد الواقعي: هذه كلها أشياء متنافرة بعضها مع بعض وتجرى على نحو مغاير لما كان يجب أن تكون عليه لو أن الممثل والدور، مثلاً، كانا على تطابق تام فيما بينهما. وإصاري القول فما من شيء خلال هذا العرض المسرحي الأخرق المريد بمثل تماماً الشيء الذي نتوقع تمثيله. فثمة صورة مطبوعة في أذهاننا توحى لنا أن هامليت يجب أن يكون نبيلاً، وأن المتفرجين يجب أن يكونوا هادئين، وأن الشبح يجب أن يكون شبه شبح. ولكن الأثر الذي تتركه هذه التوقعات المخيبة للأمال هو مسخ تلك المسرحية العظيمة التي تتمكن، على الرغم من مثالبها، من شق طريقها بهذا الشكل أو ذاك إلى صميم كل ما يصفه ديكنز بقصد الإيحاء بكل مجريات الأحداث. وسوف نصيب كبد الحقيقة والدقة حين نقول بأن مسرحية شكسبير، أي نصها، لا تمت بأية صلة في الواقع لما يجري هنا على المسرح

لأن ما يجري ليس إلا نتيجة لنقص في قوة النص، أو عجزه، عن السيطرة على هذا العرض الخاص. فما يدور على نحو مغلوط لا يعود، إلى حد ما، إلى قصور الفريق الممثل والفريق المنفرد وحسب، لابل ويعود أيضاً إلى قصور سلطان النص في تصويره أو تمثيله نفسه وهي تعمل "كما ينبغي لها أن تعمل".

وثمة شيء إضافي جدير بالذكر هو أن الأمر لا يقتصر على خلط المستويات بعضها ببعض، ولا على عدم وجود أي تطابق بين النص الأصلي وبين ظهوره بالمظهر الواقعي ليس إلا، لا بل ويتعدى ذلك إلى الحقيقة التي مفادها أن مسرحية هامليت موجودة في كل مكان من الوصف الذي يصف فيه ديكنز هذه الأسمية المشؤومة. فما يقدمه لنا ديكنز ما هو في حقيقة الأمر إلا مشهد مزدوج أو، إن استعملنا استعارة موسيقية، لحن رئيسي وتتويجات طفيفة عنه، بحيث أن نثره يشتمل في آن واحداً معاً على نص أو لحن بأمر عينه وعلى نسخة جفينة مشوشة عنه. إن السرد الذي يسرده ديكنز يتمكن، إلى حد ما، من أن يصور مسرحية هامليت الحقيقية ونسختها المزيفة الممسوخة بعضهما مع بعض، لا على شكل صور مركبة (مونتاچ) وحسب، بل وعلى شكل انتقاد أيضاً بحيث يفتح مائدة مهيبه على الضعيفة الكامنة فيها ويتيح لرائعة أدبية أن تتقبل وأن تتسع عملياً لاحتواء حقيقة كونها مكتوبة فعلاً ومن ثم لحتواء النتيجة المكشوفة، بما مفاده أنها في كل مرة تتعرض فيه للتمثيل يكون التمثيل بدلاً عن الأصل، وهكذا دواليك إلى أبد الأبدن وإلى الحد الذي يتحول فيه الأصل بشكل متزايد إلى "أصل" من باب الافتراض. وهكذا فإن ديكنز يسرد، في آن واحد معاً، نصاً مسرحياً يبان سبوره تمثيلة على النحو الذي أريد له فيه أن يكون موضع التمثيل، ويسرد أيضاً نفس النص في صورته الجديدة التي استحال إليها جراء التمثيل والمسخ الفادحين. وإن النصيين، القديم والجديد، ليس بوسعهما أن يتعايشا على هذا النحو بالنسبة لنا إلا لأن ديكنز يضع الاثنين جنباً إلى جنب ويتيح لهما أن يحدثا في آن واحد معاً في نصه وفقاً لطريقة دقيقة نسبياً من طرائق النشر الهزلي. ولئن قلنا أن مسرحية هامليت بالشكل الذي كتبها فيه شكسبير هي في مركز الحدث بأسره أو في أصله، يكون الشيء الذي يقدمه لنا ديكنز هو عبارة عن وصف حرفي متأخر لا للمركز الذي لا يستطيع التشبث بتفكيرنا وحسب؛ بل والمركز الذي أحيل إلى العجز عن مثل ذلك التشبث والذي يفضي، بدلاً من ذلك، إلى أعداد جديدة وفيرة من المسرحية، وأعداد مختلفة المراكز إلى حد التكمير. وهكذا فإن قوة النص تستحيل إلى النقيض الحقيقي لما

قلته عنها آنفا، لأن للنص يسيطر، ويتيح ويخلق كل التفسيرات المغلوطة وكل القراءات المغلوطة، التي ماهي إلا بمثابة وظائف للنص.

لقد كان ديريدا مفتونا، منذ بداية حياته المسلكية، بإمكانات هذا الصنف من الأشياء. فبعض أفكاره للفلسفة عن الحضور، وعن الامتياز المنوط بالصوت على الكتابة، وعن وتلاشي فكرة المركز أو الأصل في الفكر الحديث، أمور يراها ديكنز من المسمات بأكثر الطرق بعدا عن الطريقة الفلسفية، وماذا إلا لأن تلك للحقيقة البسيطة التي لا يرقى إليها الشك بما مفاده أن شكسبير قد يكون كاتب مسرحية عظيمة بعنوان هامليت، بيد أنه ليس في متناول اليد كي يمنع المسرحية من الاقتصاص والاستتساخ ببساطة من قبل أي إنسان يحن على باله أن يفعل ذلك، فهي حقيقة تشكل افتراضا يماثل الانطباع الشخصي لدى ديريدا من أن أفكار الصوت والحضور و "الأصول" الميتافيزيقية ماهي ببساطة إلا أفكار قاصرة بخصوص الوقائع الوظيفية للغة. وأما الجانب الآخر لوجهة النظر هذه فهو ذلك الجانب الذي ينطوي على مغالطة عجيبة مؤداها أن نص شكسبير يدور بالطبع حول استنساخه الممسوخة والمقيدة بحالة النص الكتابية وبمقتضات التمثيل، أو الأداء، لا بحضور شكسبير ككائن حي كان ذات مرة على قيد الحياة.

إن تقنية إظهار الكيفية التي تصر بها هذه الأساطير عن الصوت والحضور على البقاء في تفكيرنا وفي الكثير من الكتابة (إذ إن كل منزلة تلك الأساطير ملغومة بالفكرة القائلة أن الكتابة ماهي بمنتهى البساطة إلا انعكاس لشيء آخر، كالفكر أو الصوت الذي من المتوقع لها أن تنقله)، فهي تقنية ديريدا بمقدار ماهي تقنية ديكنز في هذا المشهد وتقنية مارك توين - إن جئنا على ذكر مثل آخر - في روايته المعنونة بـ "أمريكي من كونكتيكات في بلاط الملك آرثر". فديريدا نفسه هو من أصر على أن فضح الزيف، كما عمد إلى فضحه، يمد تثبيت الأساطير القديمة بمعنى ما، الأمر الذي يمثل القول بأن المحاكاة الساخرة التي جاء بها ديكنز لمسرحية هامليت إن هي إلا فعل من أفعال الإجلال لشيكسبير. وهذا الشيء هو ما يعنيه ديريدا حين يتحدث عن فلسفته بأنها شكل من أشكال "التسمية القديمة". وأما السبب الذي يجعل الأفكار القديمة "تثبت" بنا وبه مثل هذا التثبيت (إذ إن prise هي الكلمة التي يستعملها في "الصوت والظاهرة") فهو أنها احتلت بحق الشفعة حيزا كبيرا في تفكيرنا وإن لم يكن كله تعاميا، ودفعت ببعض الانطباعات الشخصية للمعينة (Impensés) أن تكون مقبولة خبط عشواء، علاوة على أن ديريدا كفيلسوف - وهذا أهم مما سبق - لم يكن قادرا على اكتشاف

طريقة تفكير جديدة تحررنا تحريراً كاملاً من الأفكار القديمة. لقد كان ديريدا في غاية الحرص على القول بأنه لا يحاول الاستعاضة عن الأفكار القديمة بأفكار جديدة، باعتبار أن من الواضح أنه لم تكن لديه النية في أن يصبح مروج عقيدة جديدة كي تحل محل عقيدة قديمة. ولئن برزت هذه العقيدة الجديدة في عمله أم لا فسؤال هام، وسؤال أتصور أن ديريدا وتلاميذه قد تجاهلوه على نحو متعمد مقصود.

ولكن ماهي استراتيجية ديريدا حيال التفكير، كما يسميه، ولماذا يسلط أسطح الأضواء الكشاف على تقنيات التفكير ذلك المشهد من رواية "آمال عظيمة"؟ فهي بنا تبدأ بالتمثيل الذي هو بمثابة مشكلة من المشكلات الأساسية في كل النقد والفلسفة. إن معظم التوصيفات التي نتناول التمثيل، بما في ذلك التمثيل الذي جاء به أفلاطون، تحلّي ضمناً وجود شيء أصيل ونسخة عنه أو تمثيل؛ الأمر الذي يعني أن الأول سابق في الزمن وأعلى في المنزلة والثاني لاحق في الزمن وأدنى في المنزلة، بحيث أن الأول منهما يحدد الثاني. ومن حيث المبدأ فإن المقصود بالتمثيل التمثيلي هو أن يكون شيئاً لامناص منه في بعض الأحيان، وفي بعضها الآخر مجرد بديل مريح عن الشيء الأصيل الذي ليس بوسعه لأي عدد من الأسباب أن يكون حاضراً كي يكون نفسه ويقبل نفسه. وهكذا فإن الشيء التمثيلي أو البديل مختلف نوعياً عن الأصيل لأن الأصيل جزئياً هو نفسه وليس ملوثاً باختلافه عن شيء آخر. وإلني لأبسط الأمور إلى حد كبير بالطبع، ولكن الموقف الفلسفي لديريدا هو أن الاختلاف - كما بين الأصيل والتمثيلي - ليس مجرد صفة مضافة إلى تمثيل أو إلى شيء ثانوي، بتلك الطريقة التي ينظر بها إلى الكتابة على أنها بديل عن الشيء الحقيقي (باعتبار أن من المفروض، مثلاً، أن اللغة تمثل فكرة أو شخصاً ليس حاضراً للتو). وعلاوة على ذلك يقول ديريدا أن الاختلاف يضاف، من ناحية أولى، إلى الأشياء حين تكون مصنفة بأنها تمثيلية ولكن الاختلاف، من ناحية ثانية أي على المستوى الكلامي الدقيق للتصنيف نفسه، مختلف مسبقاً ولذلك لا يمكن التفكير فيه كصفة أو ك فكرة أو كمفهوم له أصوله ونسخه. فالاختلاف شيء جوهري تماماً بالنسبة للغة، الأمر الذي يعني أنه علامة فارقة وأنه نفس فعالية اللغة نفسها حين تكون للنظرة إليها كتابية لا لفظية. ولهذه الفعالية اللغوية الصرفة يستبطن ديريدا الكلمة "différance"، بمعنى الاسم الذي تتعذر تسميته (أو يتعذر لفظه). "إن الشيء الذي تتعذر تسميته هنا ليس نوعاً من الوجود للمكنون الذي يتعذر الاقتراب منه باسم ماء، كالإله

مثلاً. فالشيء الذي تتعذر تسميته هو تلاعب الألفاظ إلى الحد الذي يفضي إلى الإتيان بالتسميات، بالبنى الذرية أو التوحيدية، نسبياً، التي ندعوها بالأسماء، أو بسلاسل أو بدائل الأسماء" (23).

فلئن نسمي شيئاً يعني أن نحدد فكرة أو موضوعاً أو مفهوماً يتحلى بشيء من الأسبقية على نفس فعالية التسمية وعلى الاسم. إن ديريذا يريدنا أن نرى - إن لم يكن يريدنا أن نفهم - أننا مادماً نعتقد أن اللغة ليست بالأساس إلا تمثيلاً لشيء آخر، فلن يكون بمقدورنا أن نرى ما تعلقه اللغة، ومادماً نتوقع أن نفهم اللغة في ضوء ثمة جوهر بدائي تلعب اللغة بالنسبة إليه دور الإضافة الوظيفية فلن يكون بمقدورنا عندئذ أن نرى أن أي استخدام للغة لا يعني التمثيل وحسب، بل ويعني، وبما للمفارقة العجيبة، نهاية التمثيل أو تأجيله الدائم وبداية شيء آخر، ألا وهو الشيء الذي يدعوه ديريذا بالكتابة. ومادماً لا نرى أن الكتابة أكثر دقة ومادية من التكلم لأمر يدل على أن اللغة يجري استخدامها لابسطاة كبديل عن شيء أفضل منها بل كفاعلية بحد ذاتها هي، فلن يكون بوسعنا أن ندرك أن "الشيء الأفضل" لتوهم جوهرى (إذ إن كان بمقدوره أن يكون هناك، فلسوف يوجد هناك). وهكذا فسنبقى، بوجيز العبارة، في قبضة الميتافيزيك.

إن اللغة المكتوبة تعني ضمناً التمثيل، شأنها بذلك شأن كون المسرحية التي يراها بيب تمثيلاً، ومع ذلك فإن القول بأن اللغة -أو بالأحرى الكتابة لأنها هي الشيء الذي يتحدث عنه ديريذا على الدوام- والأداء تمثيلان لا يعطي القبول أن بوسعهما أن يكونا شيئاً آخر. فهما لا يمكن أن يكونا شيئاً آخر لأن المسرحية المدعوة بهامليت بقلم شكسبير ماهي أيضاً إلى مثل عن الكتابة، كما أن الكتابة كلها ليست بديلاً عن أي شيء جاءت لتحل محله، بل إقرار مفاده أنه ما من وسيلة أخرى سوى الكتابة حين يقضي الواجب باستعمال اللغة، وعلى الأقل مادام الأمر يتعلق بإمكانية التمثيل المعزز الصالح للتكرار. وعلى حين غرة نكتشف أن نفس فكرة التمثيل تحوز على شك جديد، كما هي عليه الحال تماماً في أن أي عرض لمسرحية هامليت -مهما كان مقدار تهريجه- يؤكد تضعضع كلمات المسرحية وحتى فكرتها الأساسية نفسها. وإن مانجد ديريذا فاعله هو الشيء نفسه الذي رأينا ديكتر فاعله تماماً، ألا وهو السماح لنفس فكرة التمثيل أن تمثل نفسها على مسرح (وهو المكان المناسب جداً بمنتهى الوضوح) حيث على الأقل نسختان من نص مألوف تعترض الواحدة منهما سبيل الأخرى وتعلو هذه على تلك وتلك على هذه، وتعكس الواحدة منهما اتجاه الأخرى، وحيث تكمل

النسخة الجديدة منهما النسخة القديمة، والأمر برمته يجري في صميم نفس نثر ديكنز - ذلك النثر الذي يشكل المكان، والمكان الوحيد، لإمكانية حدوث الأمر المشار إليه. وهكذا فإن الهم للمتواصل لدى ديريدا بخصوص التمثيل يورطه في نوع من الحشو الدائم ولو أنه في غاية الاقتضاب. فهو يستخدم نثره الخاص لتمثيل أفكار معينة عن الحضور، علاوة على تمثيلاتها، وهي تفعل فعلها في سلسلة كاملة من النصوص من أفلاطون إلى هيداجر، ويعمد من ثم لتبيين ماتمثلة هذه النصوص بإعادة قراءتها وإعادة كتابتها إلى أن تتمكن من رؤيتها لا كتشكلات لشيء ما، لا كتلميحات لأي مغزى غامض موجود خارجها، بل كنصوص تمثل أنفسها بطرائق تمثيلية كاملة كما هي عليه.

إن هذا الموجز يمثل الخلاصة المتناهية لمارو بدون أننى شك نظرية من أكثر النظريات تعقيدا وتحبيكا، ورواجا أيضا هذا اليوم، عن المعنى والنصية. وأما السبب الرئيسي لإتقاني بهذا التلخيص فهو التوكيد على عدد قليل من أفكار ديريدا (لا على نهجه، إن كان هنالك مثل هذا الشيء) لكي أتحدث عنها بمزيد من التفصيل طفيف. فهذه الأفكار تتطوي اليوم على أهمية خاصة بالنسبة للنقاد الذين قد يرغبون بوضع أنفسهم، الفياضة بالشكوك، بين الثقافة كتكتلة مقرصة من الأفكار التي تهلى ذواتها بذواتها وبين الطريقة أو المنهج الذي هو بمثابة أي شيء يماثل التقنية المستقلة التي تدعي التحرر من التاريخ أو الموضوعية أو الغرر. وعلاوة على ذلك، فإن عمل ديريدا يفرض علي، بمنتهى الإلحاح، المبادرة لمعالجته معالجة آنية نظرا لما أحمل من انطباع شخصي عن النقد الذي يجب، إذا أريد له ألا يتحول إلى مجرد شكل من أشكال توكيد الذات، أن يستهدف المعرفة كما يجب أن يحاول، وهذا أهم، للتعامل مع المعرفة وتحديد هويتها وإنتاجها كشيء له علاقة معينة مع الإرادة ومع العقل.

إن العديدات من مقالات ديريدا تستخدم لا الاستعارات المكالبة وحدها وحسب، بل وتستخدم الاستعارات المسرحية أيضا بشكل أكثر تحديدا. فالنظرة إلى الكتابة "écriture" في عمل فرويد، مثلا، هي أن لها نوعا من النصية التي تحاول محاكاة الإطار المسرحي. فالمقالةتان العظيمتان لديريدا في "L'Écriture et la différence" تستغلان اهتمام أرتو* بذلك التمثيل للقبل للتكرار إلى مالا نهاية بغية تفسير فكرة ديريدا عن كون الكتابة بديلا لا نهائيا لشكل يمثل شكلا آخر، وبغية تحديد مدى النص على أنه عرضة للتفعيل جراء التورية "jeu". وعلى نحو مماثل

* أرتو: كاتب مسرحي فرنسي ومدير مسرح، 1896-1948. المترجم.

يبين ديريدا ذلك الغموض الذي يتعذر تقليصه والذي تتطوي عليه أفكار آرتو عن المسرح، إذ أن آرتو كان يصر -إصرار ديريدا- على رؤية أي شيء من منطلق المسرح على الرغم من أنه "كان يتمنى استحالة وجود المسرح، وكان يريد طمس معالم المصطبة، علاوة على أنه بات لا يطبق رؤية كل مايرشح عن ذلك المكان المسكون على الدوام بشبح الأب والموبوء بتكرار جرائم القتل" (24). فتقنية شبه المونتاج التي جئت على وصفها سابقاً تحظى بوسم ديريدا لها بأنها على نوع من العلاقة الاستثنائية بكل الكتابة، حيث تدأب العملية الغرافولوجية* على تكرار اقتفاء آثار نفسها وعلى تكرار طمس تلك الآثار بشكل متواصل، الأمر الذي يفضي إلى اتحاد القديم والجديد فيما يدعوه بالمشهد المزدوج "la double scène". وأما لاحقاً، وبعد استخدامه سلسلة من سلاسل التورية التي يلجأ على استغلالها، فيدعو ما يفعله بها بالعلم المزدوج "science double" الذي يعيد إلى أذهاننا محاضراته المزدوجة عن كتابة مالارميه "la double séance".

وهذا كله يوطد في عمل ديريدا تبادل المواضيع فيما بين الصفحة وبين مصطبة المسرح. ولكن مكان ذلك التبادل -الذي هو بحد ذاته صفحة ومسرح- يقوم في نثر ديريدا، ذلك النثر الذي يحاول، في العمل الحديث لديريدا، التقليل من تحركه وفق التعاقب الزمني والترتيب المنطقي والحركة المستقيمة، والاستكثار من الحركة المفاجئة المتممة والجانبية التي تتعذر مواكبتها (25). وإن تلك الحركة تنقصد تحويل الصفحة عند ديريدا إلى موضع كاف بحد ذاته، وبكل وضوح، لقراءة نقدية، وصفحة مطروحة فيها النصوص والكتابات والمشكلات والموضوعات التقليدية بغية تجريدها من التحديد واختزال موضوعاتها على نحو مستديم إلى حد ما. وهكذا فإن النظرة إلى النصبة هي أنها المكافئ المكتسب للمسرح الذي لا تقوم من حوله الحدود، وبالعجب، إلا ابتغاء القفز من فوقها، ولا يعمل فيه الممثلون إلا ابتغاء تفكيكهم إلى أقسام عديدة، ولا يعج بالمتفرجين إلا لكي يدخلوه ويخرجوا منه كما يشاؤون، فضلاً عن احتوائه على ذلك الكاتب الذي لا يستطيع أن يقرر فيما إن كان يكتب أو يكتب من جديد أن يقرأ على هذا الجانب من الصفحة/ المسرح أو على ذلك. (وهنا يجدر الانتباه إلى التماثلات مع بيرانديللو وباكيت).

إن اللعب الجدلي الذي تتطوي عليه المعروضات اللفظية لديريدا يتمثل عملياً بإعادة التفكير فيما يعتبره بمثابة الدعائم الأساسية للفكر الفلسفي (وحتى

*-غرافولوجيا: دراسة خط الكتاب بهدف تحليل شخصيته- المترجم.

للفكر الشعبي)، إذ إنه يعتقد أن الفكرة التي تتور، من بين هذه الدعائم، حول حضور يتحلى بقوة الإقناع مثل "المادة/ الوجود/ الجوهر (ousia)" (26)، وبصحبته الخيال الأمر لتصورات توجيهية كالأفكار الأفلاطونية والتركيبات الهيغلية ومجمل النقد الأدبي مما عفى عليه الزمن الآن ومما يجب النظر إليه على أنه كان هدفا للتثبيت لإجراء قوة "خارجية" ما بل جراء قراءة النصوص قراءة مغلوطة. وإن قراءة النصوص قراءة مغلوطة تصبح شيئا ممكنا بفعل النصوص أنفسها التي توجد أية إمكانية للمعنى بالنسبة لها - حتى في أحسن النصوص - في حالة فجة من حالات انعدام التوكيد. وإن هذا التصور لمثل الفكرة الفلسفية الأساسية لديريدا، تلك الفكرة التي انبثق عنها ما أعلن عنه بأنه علم "grammatology" مع أنه لم يضعه موضع التطبيق، وما صار شيئا ممكنا بشكل أولي. ومع ذلك فإن عمل ديريدا يتجاهل في الوقت نفسه إمكانية تقرير ما في النص، وما إن كان بمقدور المرء أن يقرر إمكانية فصل النص النقدي بتلك البساطة عن نصه الأبوي كما كان يعتقد النقاد، وما إن كان بالإمكان احتواء معنى النص في فكرة معناه نفسه، وما إن كان بالإمكان قراءة النصوص دون الارتياح الطاعى الذي مفاده أن كل النصوص تحاول - إذ كلما زادت عظمة النص، وربما عظمة النقاد، زادت براعته في المحاولة - إخفاء أسلوبها الخنثوي تقريبا في هيكل كامل من التوجيهات المضللة للقارئ، على شكل موضوعات خيالية، واحتكامات إلى الواقع سريعة للزوال ومماثلة لذلك (27). ولما كان ما في حوزتنا لا يعدو الكتابة التي تتعامل مع الكتابة، فإن الواجب يقضي بتبديل النمط فهنا التقليدي بتديلا أساسيا.

وثمة مثل هام عن الأسلوب الذي يعتمد ديريدا للتشويش على الفكر التقليدي خلف حدود إمكانية جنواه، موجود في هذا المقطع الذي يحور حول سلاطة النص:

نحن نعرف أن الاستعارة التي يمكنها وصف سلاطة النص وصفا صحبها لا تزال ممنوعة (أي إذا حاولنا أن نفكر من أين يأتي النص، ستكون عرضة للبقاء مع فكرة خارجية ما "كالكتاب" على سبيل المثال، وهذا ما يمنعنا من محاولة وضع أيدينا على الأصول النصية الخاصة للنص - علما أن هذا الأمر شيء مختلف تماما). فالملاحق التاريخي للنص من النصوص، في بناء جملته وفي معجمه وفي تباعد سطور، ومن جراء تنقيطه وفراغاته

وهو أمشبه، ليس بتاتا في وضعية خط مستقيم. وعلاوة على ذلك
فما هو بالوحيث المسببي جراء العوى، وما هو يتراكم الفئات
تراكما بسيطا، وما هو حتى بوضع المقطوعات. المستعارة إزاء
بعضها بعضا. ولأن كان النص يمنح نفسه دائما تمثيلا معينا
لجذوره هو، فإن تلك الجذور لا تعيش إلا بفضل ذلك التمثيل،
بعدم ملائمة الواقع البتة إن جاز مثل هذا التعبير
(ألا وهو الأمر الذي من الممكن معارضته تماما لأن ديريدا يمر
مرور الكرام على تلك الطريقة التي ترتبط بها النصوص بغيرها
من النصوص الأخرى، وبالظروف وبالواقع)، مع العلم أن هذا
الشيء يقوض جوهرها الأساسي، بيد أنه لا يقوض ضرورة
وظيفة التواشجية Racination. (18).

وما نتيجة مثل هذا المنطق (the mis-en-abime) إلا تقليص كل ما لظن أن
له في صميم النص فعالية من خارج النص إلى وظيفة نصية. فالشيء الهام في
النص هو أن نصيته تتخطى حتى حدود مقولاته عن أشياء من أمثال جذوره في
الواقع أو وشائجه معه. وبدلا من أن يصاب ديريدا بالإرباك جراء التشابه
الواضح بين إنتاج الكتابة وإنتاج الحياة العضوية (بالشكل الذي من المسموح فيه
أيام التشابه في المقارنة مثلا بين semé [منقط] و semen [السائل المنوي])، فإنه
يهشم التشابه، يشقلب الأمور رأسا على عقب. إن فكرة الكتاب المسموح بها
ثقافيا هي فكرة وحدة مترابطة - خير مثال على ذلك هو الموسوعة - علما أن
تلك الوحدة تفسح المجال لإنتاج زمرة من الأفكار التي هي محط تصور ثمة
شيء متكرر أصيل يشبه المعلم أو الأب الذي يسلي نفسه بجعل المعنى حلقيا أي
مستمدا من المصدر الوحيد وأسير له، فكل مفهوم يقوم مقام الدليل على
الاخصاب الذاتي حيث يعمل مفهوم على تأكيد مفهوم آخر وعلى توكيده مرارا
وتكرارا (29). وكشيء مضاد لهذه المفاهيم يطرح ديريدا ويستن من جديد - مع
التذكير بأن اللغة الجنسية التي يستخدمها ديريدا فهي للعادة لبحث المعاني
والنصوص تكمن تماما في صميم أكثر كتبه تساقا ومتعة ألا وهو كتابه الذي
يحمل عنوان la dissémination - حركة معاكسة (تماما بنفس ذلك الشكل الذي
ينطرح فيه ممثلو هامليت لويوسلي في مسرحية هامليت لشكسبير). فهذه الحركة
هي ما يدعوا ديريدا بـ dissémination "الانتشار" التي ماهي بالمفهوم البتة بل
ذلك الشيء الذي يصفه أينما كان بقوة النصية على اختراق آفاق السيميائية (علم

دلالات الألفاظ).

فالإخصاب لا يفيد ضمنا أي شيء، ولا يستدعي فكرة العودة إلى مصدر أو أصل أو أب، بيد أنه يستلزم، على النقيض مما سبق، إخصاء مجازيا معينا، مبينا أن النص في كتابته قادر على إخصاء تلك الفكرة الأفلاطونية التي توحى لنا بأرائنا عن المعنى والتمثيل، وعلى إخصاء المثلث الهيغلي الوطيد الأركان في التركيب. إن الإخصاب يحفظ على التمزق الأبدى للكتابة، يحافظ على الترجير الجوهري للنصوص التي لا تكمن قوتها الحقيقية في تعدد معانيها (والتي من الممكن جمعها تأويليا، في خاتمة المطاف، تحت عناوين موضوعات شتى، أي بنفس تلك الطريقة التي يستجمع بها جان بيير ريتشارد كل عمل لمارمييه ويصفه بعنوان أكثر ترجرجا بكثير هو "عالم خيالي" (30)، بل لتلك النصوص التي تكمن قوتها في صوميتها وكثرتها اللامتناهيتين.

إن الإخصاب ليوطد، جنبا إلى جنب مع تمديده مفهوم النص تمديدا منظما، أركان قانون مغاير يتحكم بمظاهر المعنى أو الفحوى (بداخلية "الشيء"، بواقعيته، بموضوعيته...)، أي بعلاقة مختلفة بين الكتابة، بالمعنى الميتافيزيقي لهذه الكلمة، وبين "مظهرها الخارجي"... علاوة على أن الإخصاب يفصح عن نفسه أيضا... بأنه تعددية البذرة وخارجيتها المطلقة، إذ أن الشعب الرشيمي يحيل نفسه بالفعل إلى برنامج، بيد أنه ذلك البرنامج الذي يستحيل إضفاء السمة الشكلية عليه لأسباب يمكن إضفاء السمة الشكلية عليها. وهكذا فإن لانهائية رموزه، أي تصدعاته، لا تتخذ لها شكلا مستنفعا بالحضور الذاتي في الدائرة الموسوعية (31).

إن كل قراءة من قراءات ديريدا الرائعة روعة استثنائية تنطلق إذا، منذ كتابته كتاب "De la grammatologie" الذي تتضمنه تلك القراءات أيضا، من نقطة في النص لتنظم حولها نصيته المغايرة والمتميزة عن رسالته أو معانيه - ألا وهي تلك النقطة التي تتحرك باتجاهها نصية للنص ليلن تفجر الإخصاب الناجم عن النشاط الفوضوي للنص. وما هذه النقاط إلا تلك للكلمات التي تقصف على طرفي نقيض مع المفاهيم، ألا وهي تلك النقف من النص التي يعتقد ديريدا بأنها مكن نصية النص المناعة على التقليل: والتي يكشف من خلالها على ذلك. فهذه الكلمات التي تقف على طرفي نقيض مع المفاهيم والأسماء والأفكار

تتملص من أي تصنيف محدد، الأمر الذي يشكل السبب الذي يجعل منها مجرد كلمات نصية، والسبب الذي يجعل منها نشازا أيضا. إن طريقة ديريدا في التفكير تقوم بوظيفة إعتاق تلك الكلمات، شأنها بذلك شأن اللحظة المناخية في كون كل نص من نصوصه هو مجرد أداء يفعل هذه الكلمات المضادة للمفاهيم، أي تلك للكلمات المحضنة ليس إلا. وهكذا فإن ما يشير إليه ديريدا هو "مشهد كتابة في صميم مشهد كتابة وهكذا دوليك إلى اللانهاية، من خلال ضرورة بنوية واضحة المعالم في النص" (32). فما من شيء بمقدوره إظهار النصية في مناخها الملائم إلا تلك الكلمات الفلاة synkategoremes - ألا وهي تلك الكلمات التي لها، كصلاصت الوصل، وظيفة إعرابية في الوقت الذي تستطيع فيه الإتيان بوظائف دلالة أيضا (33). وإن هذه الكلمات ذات مرونة لامحدودة مما يجعل منها كلمات منشرة أيضا، إذ إنها تعني هذا الشيء وذلك (مثلها تقريبا مثل كلمات الطباقي الأساسية لدى فرويد)، ولكن السبب الذي يدفع ديريدا للاهتمام بها هو أنها هي، لا الأفكار الكبيرة، ما يجعل من النص تلك الظاهرة المكتوبة الفذة التي هو عليها، أي شكلا من أشكال التكملة لذلك المعنى القابل للتصنيف. وما هذه التكملة إلا سمة لذلك النص الذي يستطيع أن يكرر نفسه دون استئزاز نفسه ودون تكتمه على شيء (على قبض من للمعاني السرية مثلا).

وهكذا فقرة ديريدا للشاعر فيدروس "phaedrus" ما هي إلا تفسير لكلمة "pharmakos" التي يستخدمها أفلاطون لكي تمكنه من الكتابة بطريقة تتيج إنتاج النص الذي تتعايش فيه الحقيقة واللاحقيقة جنبا إلى جنب كمثلين لا عن فكرتين بل عن تكرار نصي (34).

فديريدا يقول مايلي عما هو تأثير على نفسه من هذه الكلمات، من هذه السلاسل النصية:

إن ما يصح في رمز "hymen: غشاء البكارة" يصح أيضا في كل الرموز الأخرى، من أمثال différence و supplément و pharmakon، التي لها قيمة رجراجة ومتناقضة ومزدوجة تنبئ دائما من استعمال الرموز في الجملة، سواء أكان ذلك الاستعمال "داخليا" بمعنى ما عاملا على وصل وجمع معنيين متضاربين بصلة وصل ولحدة "huph Pren"، أو كان "خارجيا" محمدا على الرموز المشفرة التي تلقى فيها الكلمة لتؤدي وظيفتها. ولكن التركيب والتفكير التحويين لرمز من الرموز يجعل مثل هذا

التناوب بين الداخلي والخارجي شيئا واحدا. فالمرء يتعامل
بمنتهى البساطة بوحدة نحوية إلى حد ما إبان قيامها بعملها،
وبغريقة دقيقة جراء التعبير عن الأفكار بمنتهى الإيجاز. ودون
إيجال هذه الأمور كلها إلى ما قبل أنفا فإن بالإمكان التعرف، على
النقيض من ذلك تماما، على قانون تسلسلي معين في هذه النقاط
ذوات المحاور اللامحدودة: فهي تسم مواضع ذلك الشيء الذي
يستحيل البتة توسطه أو قهره أو حذفه أو إفراغه في صيغة
ديالكتيكية من خلال أي تذكر أو نقل xxxxxxxx.

فهل يحض الصدفة أن كل هذه التلاعبات اللفظية، أي هذه
الكلمات التي تتخلص من السيطرة الفلسفية عليها، يجب أن
يكون لها، في قرآن تاريخية متباينة تباينا واسعا، علاقة فريدة
جدا بالكتابة؟ إن هذه "الكلمات" تفر في تلاعباتها بوجود كل من
التناقض وعدم التناقض (وبوجود التناقض وعدم التناقض فيما
بين التناقض وعدم التناقض). وبمقدار ما يعتمد النص عليها، أي
بمقدار ما يتقيد بها (symplic)، فإنه نظرا لذلك يمثل مشهودا
مزودجا على مسرح مزدوج، فهو يعمل في مكانين مختلفين
اختلافا صارخا في آن واحد معا، حتى لو كنا مفصولين بحجاب
يسير اختراقه وصير اختراقه في الوقت نفسه، أي متشابه
(entrouvert). ولو أن أفلاطون كان حيا لخلع على العلم المزدوج
المنبثق عن هذين المسرحين، بالنظر لهذا التثقل والترجرج،
نعت النزوة "doxa" لا نعت المعرفة "epistème" (35).

إن الكلمات كلها لا تتشاطر فيما بينها معنى مشتركا بمقدار ما تتشاطر بنية
مشتركة من مثل كلمة hymen التي يستخدمها ديريدا لإرشاده في قراءة ملامحه،
أو من مثل كلمة tympan: الطبلبة المستخدمة لاستهلال مقالة "هوامش
الفلسفة" (36). فالمعنى المتثقل للكلمة - لاحظوا كيف أن بالإمكان تفكيك كلمة
hymen وتحويلها بضرية ريشة إلى كلمة hymne: ترنومة دينية - ما هو إلا
كغشاء ذي نخاريب بالغ الحساسية يسم مراميه المختلفة ومواقعها المختلفة
وجوانبه المختلفة (مثله مثل الورقة المطوية)، بيد أن اختراقه في غايه اليسر
بالنسبة لذلك النشاط الذي يستهله ويجذبه وأخيرا يضطر للاتحاق من خلاله.
وعلاوة على ذلك فإن الكلمات الأساس لدى ديريدا ما هي إلا رموز حروف: إذ

إنه يقول عنها بأن من المحال جعلها دالة أكثر مما هي عليه الدلائل. فهناك إذا، ويشكل فيه كثير من الإلحاح، ثمة شيء مخيف عنها لأنها عقيمة وبلا جدوى، مثلها بذلك مثل كل الكلمات التي تستعصي على التكيف مع فلسفة الحاجة، أو للمنفعة، الماسة.

فيعد أن وطد ديريدا عزمه على الاقتراح في كوندريك، ومن ثم على تناوب دائب في كتابة نيتشه فيما بين الفلسفة التتورية وبين ما يبدو ظاهريا ناقها من أغنية أو خرافة أو قول مأثور أو لفظة نبوية، انطلق لاستهلال أسلوب في النقد والتحليل الفلسفيين: ذلك الأسلوب الذي يجوب بمنتهى البساطة والتعمد (علما أن كلمة ديريدا ليجوب هي errance، في حين أن مشتقاتها تقوم في كلمة erreur) تلك الزوايا التي أمهلها ما المفروض به أن يكون نقدا وفلسفة جادين. إن شكل عمله، المطروح على شكل عمل لوكاش بصورة مقالات عرضة للتهمة عمدا أنها مقالات وحسب، شكل نشور أي أن تلك المقالات تتقصد استنكار المعنى لا تنقيده. وأما كيانات العرض المعهودة فشيء مطروح جانباً، كما أن الانزلاق من التلميح إلى التتورية إلى غريب الألفاظ فأمر تتحذر مواكبته في بعض الأحيان. ولكن التقنية التتورية لديريدا ما هي، بأدق المعاني، إلا شكل من ذلك الاكتشاف الذي (وهالذا أستخدم متعمدا العبارة الشهيرة لمارك شورر) مادته ليست مجرد نصبة النصوص، وليست اختلاف المراكز اللفظية الخاصة التي تتأى بأنفسها عن التصنيفات، وليست حتى تلك النصوص التي يوجد في بنيتها شك لا حل له قائم بين كتابتها ومعناها المؤكد، وإنما تتجسد مادته في التعارض بين الأسلوب والنص المكتوب، بين الكلمة الحاضرة/ الغائبة وتكرارها اللامحدود في الكتابة. فالشيء الذي يريد ديريدا تحفيز فعاليته هو "الاقتراح المكتوب عن وسطية الكلمة، أي التوكيد على كون الخارجي خارجيا والتوكيد، في آن واحد معا، على تغلفه البريء في صميم الداخل" (38). وأمنوف يجد المرء، بشكل لا مناص منه، أن هذا اللغز يكمن لا في الخطاب الحقيقي الثابت بل في، وهنا يتحدث ديريدا بلغة نيتشه بشكل إيجابي، ذلك الخطاب الذي تتمثل أدواته ووسائله الخبيثة في الطاقات المجازية للأدب. وإن هذه النقطة الأخيرة هي ما يحاول ديريدا توكيدها في مقالته المعنونة بـ "La Mythologie blanche" (39). وإن ما يحاول فعله أي عمل من أعمال ديريدا هو تبيان entame - للشق، التلم - في كل بنية من البنى التي تنطوي عليها للفلسفة، ألا وهو ذلك التلم المنقوش في اللغة المكتوبة نفسها

* الأساطير الخاوية - المترجم.

جراء إلحاح رغبته على الكشف عن نفسه للعيان، على الإقصاص عن نفسه بأنه ناقص وعديم للجدوى بلا حضور وصوت. وهكذا فإن الصوت يبدو ثانوياً بالنسبة للكتابة، وذلك لأن براعة الكتابة ماهي بالتحديد إلا براعة كل الأدب القصصي - أي تلك البراعة التي توثق نقيضها، لأبل وتخلقه، كي تعمل من ثم كشيء ثانوي بالنسبة إليه وكي تصبح محجوبة عنه.

إن سلسلة النصوص التي وقع عليها اختيار ديريدا ليتغاه التحليل والاكتشاف لسلسلة - على نقيض السلسلة الضيقة التي وقع عليها اختيار أتباعه بغية تحليلها - واسعة نسبياً إذ تبدأ بأفلاطون وتنتهي بهيداجر مروراً بكل من سولرز وبلانشو وبناتيل. وبمقدار ما تسعى قراءاته لزعزعة الأفكار السائدة في الثقافة الغربية، فإن نصوصه تبدو محط الاختيار لأنها تجسد الأفكار تمام التجسيد. وهكذا فإن روسو وأفلاطون وهيجل يتكشفون على أنهم أمثلة لا مفر منها للفكر المتمركز حول الكلام - أي لذلك الفكر الأسير لتناقضاته اللامتناهية والتي يجسدها في الوقت نفسه. وأما كتاب ذوو عهد أحدث - من أمثال ليفي شتراوس وفوكو - فقد وقع الاختيار عليهم كما يبدو بهدف قيام محاكمة فكرية شاقة في الذهن. وحتى قراءة سطحية لعمل ديريدا ستفضي إلى الكشف عن سلسلة هرمية ضمنية مصبوغة بصبغة تقليدية أعتى لا كونها معروضة على ذلك النحو بل كونها ثمرة الكشف للرائع الذي يكشفه ديريدا عن المفرد الجديد في نصوصه. وهكذا فإن أفلاطون وهيجل وروسو، بالنسبة لديريدا، إما أن يستهلوا حقبة تاريخية أو أنهم يعززونها، فالأمرية مثلاً يستهل تطبيقاً عملياً شعرياً ثورياً، في حين أن هيداجر وبناتيل يتصارعان صراحة مع تلك المشكلات التي هما نفساهما. وضعا لها القوانين وأعادا طرحها من جديد. وإن الطريقة التي تحظى بها هذه الشخصيات بوسمها التاريخي تغرز أية سلسلة يعمل على جمعها أستاذ في الدراسات الثقافية أو في مآثر الفكر الغربي. ومع ذلك فما من جواب على التساؤل عن السبب الذي يحول دون تسمية عصر روسو بعصر كوندريك أيضاً، أو عن السبب الذي يرتقي بنظرية روسو عن اللغة إلى مركز الصدارة، لا بنظرية فيكو أو نظرية سير وليام جونز، ولا حتى نظرية كولردج. ولكن ديريدا لا يخوض غمار هذه المسائل، على الرغم من أنني أتصور أنها ليست مشكلات تأويل تاريخي ثانوية بالنسبة لما يفعله ديريدا وإنما، على النقيض من ذلك، تبدو لي بأنها تقود إلى الأسئلة الكبيرة التي يثيرها عمل ديريدا.

لقد أدليت بملاحظاتي عن ديريدا وفوكو بالقول أنهما كلاهما، على الرغم

من أنهما يمثلان وجهتي نظر مختلفتين بخصوص النقد، يحاولان بكل دراية اتخاذ مواقف رجعية حيال هيمنة ثقافية طاغية- ونظرا لموقف كهذا فإن نقدهما يزودنا بوصف عما هو عليه واقع الهيمنة الثقافية - وأنهما كلاهما أيضا مدركين، من ناحية أخرى، للخطر المتمثل في أن مايفعلانه قد يتحول نفسه إلى عقيدة نقدية، إلى منظومة فكرية طائشة عصبية على التبدل ومستهترة بمشكلاتها هي. والآن فإن موقف ديريدا وكل إنتاجه كانا مكرسين لاستكشاف كل من التصورات المغلوطة والأفكار المكرورة عشوائيا بالشكل الذي تلعب فيه دورا مركزيا في الثقافة الغربية. ولقد أوضح ديريدا، في مناسبة واحدة على الأقل، أن أساتذ الفلسفة العامل في مؤسسة تحت إدارة الدولة يتحمل مسؤولية خاصة فيما يتعلق بالطريقة التي تنتقل بها الأفكار من المعلم إلى التلميذ ومن هذا إلى ذاك من جديد. وهذا يحدد الموقع التعليمي الذي صانف وكان يحتله رسميا، ويشير إلى التهكمات التي ينطوي عليها مجرد اسم الموقع «agrégé-répétiteur» الذي يثير في نفس ديريدا التقزز الساخر. وعلاوة على ذلك فديريدا ينتمي إلى الهيئة التعليمية (enseignant corps) التي معنى منزلتها الوسطى يثير لدى ديريدا نفس ذلك التقزز أيضا:

إن جسدي متألق، كل النور منصب عليه. ففي البداية يتساقط عليه من عل نور المصباح الكهربائي الذي يشع من ثم ويجتذب إليه تحديق المتفرجين. بيد أن جسدي يبقى متألقا طالما تنتفي عنه صفة الجسد بمنتهى البساطة، انه يتسامى بنفسه لكونه يمثل هيئة واحدة على الأقل، (La corps enseignant) - تلك الهيئة التي تفرض عليه أن يكون جزءا منها وأن يكون هي كلها أيضا في آن واحد معا، أي تلك العضو الذي بمقدوره رؤية الكل، وهذا الكل الذي ينتج نفسه من جراء طمس نفسه تحت ستار المنطل الشفاف المنظور الأوح الذي يمثل للهيئة الفلسفية والذي يمثل في الوقت نفسه الجماعة السياسية /السوسيولوجية، مع العلم أن العقد فيما بين هاتين الهيئتين غير مكتشف لأعين المأ جهارا البتة(40).

إن الاستعارة المسرحية موظفة هنا وفي أي مكان آخر على أحسن ما يكون التوظيف في التحليل للمسافر الوحيد الذي يحل فيه ديريدا الآثار الناجمة عن ظروف السياسة والتاريخ والمؤسسة، والذي يحل فيه وقائع كينونته هو

كفيلسوف ومعلم ذي مشروع خاص به من عندياته. ولكنه قصر بعض الشيء توصيف هذا الموقع الخاص الفياض بالامتياز. فهل يكفي القول أن المنهج التفكيركي يجب ألا يحاول التمييز بين سلسلتي الأفكار الفلسفية الطويلة منهما والقصيرة، ويجب عليه أن ينهمك بطريقة علمة جدا بالكيفية التي "من الممكن دائما فيها للعدد العديد من قوى جهاز من أعتق الأجهزة [ويشير في هذه الحالة إلى مجمل البنية الفعالة للفكر الغربي كما يمثلها الموروث الفلسفي] أن يكون موضع تجديد الاستثمار والاستغلال في وضع غير مطبوع" (41) وأما شعوري حيال الفكر الغربي فهو أنه سيبقى، طالما هو محط الإسناد على العموم أو حتى طالما هو موجود بشكل حقيقي في نصوص بأمر عينها، شيئا نظريا وكما هو عليه في حقيقة الأمر، لا لأن ديريدا لا يقاومه - إذ إنه يقاومه ولا يقاومه في أن واحد معا ببعض الطرق البارة التي حاولت وصفها - بل لأن الفكر الغربي أكثر تميزا واندماجا وأكثر تمثيلا للمؤسسة، وهذا أمر مافي الأمر، مما يبدو على ديريدا الاستعداد للإقرار به.

بيد أن المشكلة لا تتوقف عند هذا الحد وحسب. فإلى الحد الذي كان فيه ديريدا حرصا غاية الحرص على القول بأن تقنيته التفكيرية الإيجابية لم تكن لتطمح حتى أن تكون برنامجا مناسباً للطلول محل المنظومة الفلسفية العتيقة الطراز، إلا أنه اشتغل في الوقت نفسه إلى حد تزوير قرائه (وتلاميذه في فرنسا وفي كل مكان آخر) بمجموعة من المفاهيم المضادة. وإن الشيء الأساسي الذي ادعاه مريدو ديريدا بخصوص تلك الكلمات، وبخصوص منهجه التفكيركي بالفعل، هو أنها عصية على الاختزال في معجم سيمانتلي محدود. وفضلا عن ذلك ليس من المفروض بها أن تكون تلك المرايا التي تعكس تلك العقائد والأفكار المضادة والمستوطنة في الميتافيزيك الغربي التي تتحداهما. فكلمة *Différance*، على سبيل المثال، تعرضت للتحديد لأول مرة في عام 1968 على أنها ذات معنيين جذريين أو ربما ثلاثة وكلها مختلفة عن معاني كلمة *différance* (42). وفي عام 1972 قال عن هذه الكلمة نفسها أنها تماثل "زمرة المفاهيم التي أراها على شكل منظومة عصية على الاختزال حيث يطل كل فرع منها برأسه على حين غمرة، لا بل ويتخذ له شكلا، في اللحظة الحاسمة لئان غمرة العمل" (43). ولأنا أتصور أنه يقول أن هذه الكلمة، أو أي مظهر منها، تعتمد في معناها الدقيق على استخدامها بلحظة معينة في قراءة نص ما. وعلى الرغم من ذلك فلئنا تبقى حوارى حيال الكيفية التي يتمكن بها ثمة شيء من أن يكون عمليا ونصيا ونظاميا وميسور

التمييز ومعصور الاختزال، وألا يكون في الوقت نفسه بالفعل لا فكرة ولا مذهباً ولا مفهوماً ثابتاً، بالمعنى القديم لهذه الكلمات. فهل بوسعنا أن نبقي نحن معلقين في الفراغ إلى أبد الأبد بين معنى قديم ومعنى جديد؟ أولاً تبدأ هذه الكلمة الرجراجة الوسطى بتجميع المزيد والمزيد من المعاني لنفسها هي، شأنها بذلك شأن الكلمات القديمة؟ وعلى نحو مماثل، إن كانت تلك النصوص التي قرأها ونظمها حول الكلمات الرئيسة نصوص لا ترتقي بالضرورة بتلك الكلمات إلى مستوى الكلمات الرئيسة الشاملة (بالمعنى الذي يقصده ريموند وليامز)، فإنها لن تكون مجرد كلمات حيادية بتلك البساطة. وغير مثال على ذلك يتجسد في كلمة supplément التي وجدها ديريدا في روسو والتي نحت منها مخزوناً صغيراً من الكلمات في ذلك suppléantarité (التكميل) وكلمة supplément أي تكملة شيء بشيء آخر، مع العلم أن كل تلك الكلمات كان لها استخدامات جلية في قراءة نصوص أخرى. فكلمة مثل supplément تحوز على مزيد ومزيد من الاعتبار والتاريخ، علاوة على أن تركها دون شيء من الاهتمام باستخدامها في مكانها الصحيح الجوهرى في عمله هو، بالنسبة لديريدا، تجاهل غريب.

إن عمل ديريدا يواصل، كما أرى، تأثيره التجميعي على ديريدا نفسه، ناهيك عن تأثيره اللين على تلاميذه وقرائه. وتساورني بعض الشكوك في أنه كان ناجحاً، في محاولته الحكمة تجلب شبهة السقوط في منهج نظامي كان سيزعن له على أرجح الظن كأستاذ فلسفي ذي شأن كبير، في تفادي النتيجة الطبيعية لتجميع مقدار واف مما يشبه المنهج أو الرسالة أو السلمة الكاملة من الكلمات والمفاهيم الخاصة. وبما أن من الخطأ (والإهانة حتى) أن نقول أن التجميع الذي جمع فيه ديريدا المعرفة من خلال سرورية عمله الفلسفي ليس بأكثر من مزاج أو مناخ، يتوجب علينا قبوله بأنه يشكل موقفاً -ألا وهو تلك الكلمة التي استخدمها بنفسه بمنتهى الارتياح. ولما كان ذلك الموقف موقفاً فإن من الممكن تحديده بالطبع لا بل وتصديره حتى، بيد أن التردد الذي تردده ديريدا حيال تحويل موقفه التاريخي إلى برنامج، وحيال ارتباط عمله بأنواع خاصة من الأعمال دون سواها: أمور كلها تحرم عمله، وبشكل مبرمج أيضاً، من موقفه ونفوذه الكبيرين. وعلاوة على ذلك فإن النصوص التي جرى تطبيق هذا الموقف عليها من لدن ديريدا الحرمت بدورها أيضاً من كثافتها وخصوصيتها ووطأتها التاريخية. فالصورة التي يأتي بها ديريدا لكل من أفلاطون وروسو وما لاريه وسومور تدفعنا إلى التساؤل: هل كل هؤلاء المفكرين مجرد نصوص، أم هل

هم حالة سائبة من حالات المعرفة من وجهة نظر مؤمن ليبرالي بالثقافة الغربية؟ وماهي الأهمية المهنية التي يتحلون بها بالنسبة إلى فيلسوف وعالم لغوي ونقاد أدبي، وكيف هم مجرد أحداث بالنسبة لمؤرخ فكري؟ إن سلسلة هذه الكياسات عرضة لأوسع ما يكون من التمديد، شأنها شأن ذلك الجهاز المعقد الذي ينشر أفلاطون وروسو والآخرين، في الجامعات وفي اللغة للتقنية لاحتراقات شتى في العالم الغربي وفي غيره من العوالم الأخرى، وفي فصاحة الأكتليات المهوسسة، وفي وضع السلطة موضع التطبيق العملي، وفي خلق أو تفجير الموروثات والمعارف والبيروقراطيات، والجهاز الذي يتمتع بالسلطة وبالدمغة التاريخية الفعلية الأبدية على الحياة البشرية. ولكن الجدير بالذكر أن ذلك الجهاز بحاجة لدرجة كبيرة من التحديد، لابل وأكبر مما استفاض به ديريدا.

ليس في نيتي أن أشتط إلى حد القول أن موقف ديريدا يرقى إلى مستوى العقيدة الخشيدة. بيد أن بمقدوري أن أقول أن ذلك الموقف لم يوضح بما يكفي من التفاصيل، على الرغم من رفعة وتميزه، ذلك الشيء الذي يشير إليه ديريدا في وصفه للهيئة التعليمية "corpo enseignant"، ألا وهو "التعاقد فيما بين كل هذه الهيئات" (أي هئات المعرفة والمؤسسات والسلطة)، تعاقدًا ضمنيًا وذلك لأنه "لا يظهر للبتة على الواجهة". فالكثير الكثير من عمل ديريدا دل على أن مثل هذا التعاقد موجود، فضلًا عن أن للنصوص التي تبين الحيازات تركز الكلمات ما هي إلا دلائل على وجود التعاقد وعلى ديمومة وجوده من فترة إلى أخرى في الثقافة والتاريخ الغربيين. ولكن يحق لنا شرعًا أن نتساءل، على ماأظن، عن الشيء الذي يحافظ على تماسك ذلك التعاقد، عن الشيء الذي يجعل من الممكن لمنظومة معينة من الأفكار الميتافيزيقية، علاوة على بنية كاملة من المفاهيم والتطبيقات العملية، والأيديولوجيات المستمدة منها، أن تحافظ على نفسها من غابر الأزمان الإغريقية حتى للزمن الحاضر. فما هي تلك القوى التي تستبقي كل هذه الأفكار ملتزمة بالغراء بعضها ببعض؟ وماهي القوى التي تحشرها في النصوص؟ وكيف يتسم ذهن الفرد بهذه الأفكار التي تطغى لاحقًا عليه؟ فهل كل هذه الأشياء من باب المصادفة المحض، أم أن الواجب يقضي في حقيقة الأمر إقامة صلة عجيبة، ومشاهدة تلك الصلة بأم العين، بين الشواهد الدالة على هذا التركز الكلامي وبين الهيئات العاملة على تأييده ضمن سيرورة الزمن؟ وحين يقول بورجز: "لكن كنت أصاب بالعجب كيف أن الحروف الموجودة في كتاب منلق لا يختلط عاليها بسافلها وتتلشى بين عشية وضحاها"، فلنأخذ نحن بدورنا

نقول، لدى قراءتنا عمل ديريدا، يلاحظ من ذلك الشيء الذي يحفظ ديمومة أفكار الميتافيزيك الغربي هناك في كل النصوص ليلا نهارا، وأردح من الزمن على ذلك الطول. فما هو ذلك الشيء الذي يجعل من هذه المنظومة منظومة غربية؟ وقبل أي شيء آخر، ماهو الشيء الذي يستبقي التعاليد خبيثا والذي يسمح، وهذا أهم من سابقه، لاثاره بالظهور في طريقة باللغة الإحكام والترتيب المنهجي؟

إن الإجابات على هذه الأسئلة لا يمكن العثور عليها بقراءة نصوص الفكر الغربي نصا إثر نص آخر مهما بلغ تعقيد منهج القراءة ومهما بلغت أمانة تسلسل النصوص المقروءة. وإن من المؤكد أن أي منهج للقراءة كمنهج ديريدا الذي يطمح أساسا لتبيان هذا العنصر الرجراج أو ذاك في النص بدلا من تبيان رسالة اختزالية بسيطة من المفروض أن يتضمنها النص، ويطمح في الوقت نفسه أيضا، من الناحية الأخرى، للتراجع عن جعل أية قراءة للنص جزءا من تلك الفرضية الصريحة المرصوفة البنيان عن إصرار الفكر الميتافيزيكي الغربي على وجوده التاريخي، سوف يعجز بالتأكيد في خاتمة المطاف عن وضع يده على العمق والسلطان الماديين والموضعيين للأفكار كواقع تاريخي. وأما السبب لذلك فيعود لا لأن تلك الأفكار ستكون عديمة الذكر وحسب، بل لأن تسميتها ستكون حتى من المستحيلات وهذا شيء متفق تماما مع النزعة المطلقة لدى ديريدا المضادة للفلسفة الإسمية، ومع فلسفته المناهضة للتعريف، ومع تجريده اللغة من كسائها السيمانتية. وقصارى القول فإن البحث في صميم النص عن شروط النصية سوف يتعثر عند نفس تلك النقطة التي يصبح فيها الطرح التاريخي للنص موضع شك بالنسبة للقارئ، ومعضلة بالنسبة للنقاد.

وهنا يصبح الاختلاف بين ديريدا وفوكو اختلافا صارخا جدا. فليس من الوافي بالفرض أن نقول أن ديريدا، كما أشرت ضمنا، يخرج بالنص من محطة تأمل النصية الداخلية إلى المراء ليشق طريقه إلى واقع خارج للنص بغية إقامته فيه والبقاء هناك. وسوف يكون أكثر إقادة أن نقول أن اهتمام فوكو بالنصية يتجسد في تقديم النص عاريا من عناصره الغامضة أو من طلائمه، وفي الإتيان بهذا من خلال جعل النص متشحا وشاح علاقاته للحيمة مع المؤسسات والدوائر والوكالات والطبقات والأكاديميات والهيئات والجماعات والنفقات، ومع المهن والأحزاب المحلية أيديولوجيا. وإن أوصاف فوكو لنص أو خطاب ما تحاول من خلال التفصيل وفخمة الوصف أن تعيد إضفاء الصفة السيمانتية "resemanticise"

على المصالح الخاصة وأن تعيد، بالقوة، تحديدما ورصدها -أي تلك المصالح التي تخدمها النصوص كلياً. وثمة حالة تامة في صميم الموضوع هي النقد الذي يسوقه ديريدا. ففوكو ليس قادراً فقط على أن يبين بشكل مقنع أن ديريدا قد أساء، في نقطة عويصة واحدة، قراءة ديكارت جراء استخدامه ترجمة فرنسية تضيف كلمات ليس لها وجود في الأصل اللاتيني لديكارت، لأبل وإنه قادر أيضاً بمنتهى الوضوح على أن يبرهن أن كل مناقشة ديريدا عن ديكارت مناقشة مغلوطة، لأبل ومصبوغة بالنزق. فما سبب ذلك يا ترى؟ والجواب هو أن ديريدا يصير -مع الإشارة إلى أن القول التالي يصبح فيما يتعلق بمنهجه لاقبما يتعلق بالرواسب السيمانتية للنص- على محاولة البرهان أن فرضية فوكو عن ديكارت، وهي الفرضية التي عزل فيها ديكارت الحماقة عن الاحتمال، لم تكن بالفعل عن ذلك الأمر البتة بل كانت مناقشة عن الكيفية التي كانت بها الأحلام أكثر غلواً حتى من الحماقة، كون الحماقة مجرد شاهد هزيل عن الاحتمال. وإن تلك المناقشة لا تتعدى قراءة النص، تاركة آراء القارئ (أي آراء ديريدا) وشكوكه وجهله تغطي على منظومة من الأفكار الخفية، ولو أنها موجودة وفاعلة، مما يجعل النص يقول تحديداً إن الجنون يجب بالإكراه تمييزه واستثناءه عن الفعالية البشرية السوية التي تتضمن الاحتمال.

إن مشكلة هذا الطغيان الواضح على النص، هذا الطغيان الذي يعاني فوكو الأمرين لتبانه، هي أن قراءة ديريدا لديكارت لا يمكنها أن تقرأ تلك الأمور التي تتمتع، بمنتهى البساطة، بالقوة المقصودة التي تتطوي عليها سلطة طبية وقضائية نافذة، ومصالح مهنية محددة فاعلة. وعلاوة على ذلك فإن صيغة نص ديكارت تحذو بدقة متناهية حذو نمط خطابين اثنين هما الممارسة التأملية والدليل المنطقي، حيث تعمل في كليهما معاً المنزلة الافتراضية للموضوعين المبحوثين -أي الحلم والحماقة- والدور الافتراضي للفاعل (أي الفيلسوف الذي يضبط ويوجه كلا الخطابين في نصه) على تشكيل النص وحتى على تحديده أيضاً. إن التخصيص الذي يأتي به ديريدا له تأثير "اختصار الممارسة المنطقية إلى فئات نصي" اختصاراً أفضى إلى قيام بيداغوجيا مقترنة بديريدا.

ما أود قوله بهذا السياق هو أن بيداغوجيا صغيرة تكشف عن نفسها هنا بعد أن عقدت عزمها جيداً على ذلك. [إن عبارة une petite pedagogie عبارة مهينة عن عمد]. وإلها تلك البيداغوجيا التي تعلم التلميذ أن ليس هنالك ثمة شيء خلف

النص، وأن في صميمه، في فراغاته البيضاء وفي أصواته غير المنطوقة، يجثم الأصل على شكل احتياط - الأمر الذي لا يستدعي أية حاجة للتفتيش في أي مكان آخر غير هذا المكان الذي يتمحور هنا، إذ لا في واقعية الكلمات بل في الكلمات المحوطة، في الشبكة التي تشكلها تلك الكلمات بجاهر "الإحساس بالوجود" بالتعبير عن نفسه. وهذه هي البيداغوجيا التي تمنح صوت للمعلمين نوعاً من السيادة المضادة واللامحدودة التي تتيح لهم أن يعدوا كتابة النص [يعيدوا قوله] إلى اللاتهاية (44).

إن هذه الذروة المريرة كل المرارة لجواب فوكو على ديريدا ما هي إلى حد ما (إلا طريقة للتعبير عن الغضب من أن بيداغوجيا ديريدا تبدو بمنتهى البساطة، مع العلم أن منهجه ليس على تلك الشبكة إلى هذا الحد، أنها عرضة للتعليم والانتشار ولربما أكبر شأناً حتى، في الوقت الراهن، من عمل فوكو. وإن الحقد الشخصي الذي يقف وراء الحكم الذي يطلقه فوكو يزود ذلك الحكم بفصاحة مشحونة بشجب غاضب. ولكن أوليس الرأي الفكري لفوكو القائل أن قراءة ديريدا النص ما لا تفسح المجال لدور يؤديه الإيحاء البتة، وأن ديريدا لا يبدو، لدى قراءته نصاً ما ووضعه "en abyme" (في مهب الريح)، في مناخ أثري نصي كامل، راجعاً في معاملة النص على أنه سلسلة من الأحداث المنطقية المحكومة لامن قبل كاتب ذي شأن بل من قبل مجموعة من القيود المفروضة على الكاتب جراء نوعية النص الذي يكتبه، وجراء الظروف التاريخية وماشابه ذلك؟ فلن كان المرء يعتقد أن ديكارت كتب نصه وانتهى الأمر، وأن نصه لا يتضمن المشكلات التي تثيرها حقيقة نصيته، يكون المرء عندئذ يروغ ويتجاهل تلك السمات التي تسم نص ديكارت وتربطه طوعية بكتلة كاملة من النصوص الأخرى (نصوص طبية وقضائية وفلسفية) وتفرض على ديكارت سيرورة معينة لإنتاج المعنى الذي هو نصه والذي من جرائه يتحمل المسؤولية القانونية ككاتب. وهكذا فإن ديريدا وفوكو يصطلمان حول كيفية وجوب وصف النص: أيوصف كتطبيق عملي تطفو على سطحه وتغور في ثغايه إشكالية غراماتولوجية شاملة، أم يوصف كتطبيق عملي لوجوده الواقعي سلطان تاريخي فسي غايبة السمو والتميز، ومقرون لا بالنفوذ البين للكاتب بل بخطاب بشكل الكاتب والنص والموضوع ويضفي عليهم جميعاً وضوحاً وفاعلية بمنتهى الدقة؟ فهذا التصادم كان له، على ما أظن، أكبر الأثر على النقد المعاصر.

إن أهمية موقف ديريدا تتمثل في أنه حلول في عمله إثارة أسئلة ذات صلة وثيقة وفريدة بصلب موضوع الكتابة والنصية، بما مفاده الميل لاحتلال مركز الصدارة أو التجاهل فيما خلف التعليق على النصوص. فمراوغة النصوص نفسها، أي الميل للنظر إليها، كونها متجانسة التكوين، إما كوظائف لفلسفة أو منظومة تخطيطية، وإما كطيفيات عليها نظراً لاعتماد النصوص عليها (كتوضيحات وأمثلة وتعبيرات) هي ما تتوجه إليها، أو بالأحرى لكل هذه الأشياء، طاقات ديريدا الهامة ابتغاء تجردها من تحديداتها. ولقد طور ديريدا، فضلاً عن ذلك، طريقة للقراءة على مقدار استثنائي من السلاسة والشان. ومع ذلك فإن عمله يجسد تحدياً ذاتياً صارماً جداً، تضاهياً ذاتياً من نوعية معوقة وشلاء تماماً. ففي طريقته تلك فضل ديريدا سلاسة العنصر الرجراج في النص، إن جاز مثل هذا التعبير، على قوة النص الواضحة المعالم، إذ أن اختصار المرء للسلاسة العقيمة التي ينطوي عليها المشهد المزدوج القريري في النصوص كان يعني، كما قال ذات مرة، إهمال القوة الفعالة والمتكاملة لمقولات النص (45). وهكذا فإن عمل ديريدا لم يكن في موقف يتيح له احتواء المعلومة النصية التي هي من ذلك النوع الذي يضفي على الميتافيزيك الغربي والثقافة الغربية أكثر من معنى تلمحي على نحو كرار. لا ولم يكن ذلك العمل مهتماً بتهدد نزعة التشترق العربي التي كان يتحدث عنها بين الحين والحين بوضوح نبيل، علاوة على أنه لم يطالب أشباعه بأي اتهامك ملزم بأمور تتعلق بالاكشاف والمعرفة، أو بالحرية أو القمع أو الظلم. فلئن كان أي شيء في نص ما مفتوحاً دائماً للتشكيك وللتوكيد على قدم المساواة، تكون الفوارق وقتها بين مصلحة طبقة وأخرى، وبين غالب ومغلوب، وبين خطاب وآخر، وبين أيديولوجيا وأخرى، فوارق ولعبة سولو أن اتخاذ القرارات فيها ليس من الأمور الموصية - في عنصر التسوية الحاسم والكامن في النصية.

فلئن كان ذلك الشيء الذي لا يمكن أن يخطر على بال "impensé" يعني بالنسبة لديريدا، الذي هاجمه مراراً وتكراراً، تفهماً كسولاً للإشارات واللغة والنصية، فإنه بالنسبة لفوكو يعني ذلك الشيء الذي لا يمكن أن يرد على البال في وقت محدد وبطريقة محددة وذلك لأن هنالك أشياء معينة أخرى انقضت على الذهن بدلاً منه. وفي ذلك المعنيين لـ "impensé"، اللذين أولهما ملبي وثانيهما فعلي، يمكننا رؤية التعارض بين ديريدا وفوكو. سويمكننا من ثم اتخاذ موقفنا كنقاد يفعلون شيئاً قد يكون من الممكن وصفه والدفاع عنه.

إن النصية، بالنسبة لفوكو وديريدا سواء بسواء، هي ذلك المفهوم الأكثر ثقلًا وأهمية من المفهوم الميت بعض الشيء والمفروض عليها جراء تمجيد طقوس للنقد الأكاديمي التقليدي. فقد كان فوكو، منذ بداية حياته المسلكية، يولي اهتمامه للنصوص باعتبارها قسطاً جوهرياً، لا مجرد قسط ثانوي، من العمليات الاجتماعية للطائفة بالتميز والاستبعاد والاحتواء والحكم. وقال ذات مرة عن النص، عن أي نص بما في ذلك نصه هو، بأنه "ذلك الحدث المستهدف الذي يستسخ نفسه ويكررها ويحاكيها ويثنيها كي يتلاشى في خاتمة المطاف دون أن يتيح للإنسان الذي أنتجه فرصة الادعاء بالهيمنة عليه". وقال بشكل أكثر تحديداً: "إنني لا أحب لأي كتاب أن يخلع على نفسه منزلة النص الذي من الممكن معاملته معاملة اللوجيز كثمرة من ثمار البيداغوجيا أو النقد. وأفضل بدلاً من ذلك أن يتحلى من الكتاب بصفه اللامبالاة في طرح نفسه كخطاب، كمعركة وأسلحة في أن واحد معاً، كاستراتيجية وصدمة، كنضال وتكرار (أو جرح)، كأزمة وأثار، كمجابهة غير نظامية ومشهد قابل للتكرار (46)". إن الصراع ليس كل نص بين كاتبه وبين الخطاب الذي يشكل الكاتب جزءاً منه، لأسباب اجتماعية وأبيستمولوجية وسياسية، فهو صراع مركزي بالنسبة للنظرية النصية لدى فوكو. لمشروع فوكو، على نقض وجهة نظر ديريدا القائلة أن الثقافة الغربية قد وطدت أركان الكلام على حساب الكتابة، يريد أن يبين عكس ذلك بمنتهى التحديد، منذ زمن الانبعاث الحضاري على الأقل، كما يريد أن يبين أيضاً أن الكتابة ليست بتلك الممارسة الخاصة التي تمارسها إرادة كتابية حرة، وإنما على الأرجح هي للتفصيل الناجم عن شبكة من القوى ذات تعقيد هائل، ألا وهي تلك الشبكة التي تعتبر النص مكان ضمن أمكنة أخرى (بما فيها الجسد) حيث تدور فيه معارك استراتيجيات الهيمنة في المجتمع. وإن مجمل الحياة المسلكية لفوكو بدءاً من "تاريخ الحماقة" ومروراً بـ "إرادة المعرفة" كانت محاولة لوصف هذه الاستراتيجيات بمزيد من التفاصيل وبمقدار أوفى من عتاد الوصف النظري العام والفعال. إن من الممكن الإتيان بالأدلة، كما أظن، على أنه كان في الشق الأول أنجح منه في الشق الثاني، وأن كتباً من مثل "المراقبة والمعاينة" ذات أهمية وقوة حقيقتين أكثر مما في كتاب "علم آثار المعرفة". ولكن الشيء الذي تتعذر البرهنة عليه هو المقدرة الجزئية لدى فوكو على أن ينحني جانباً عتاده النظري البالغ التعقيد وعلى أن يتيح للمادة التي نبشها أن تخلق ترتيبها الخاص بها ودروسها النظرية الخاصة بها أيضاً. وإن هناك بعض المفاهيم والافتراضات النظرية الأساسية وبعض مبادئ التشغيل ظلت كلها بجوار مركز ماكان بفعله،

الأمر الذي يحثني الآن على رسم خطوطها العريضة بمنتهى الإيجاز.

إن من الواضح أن بعض تلك الأمور مستمد من الفطرة. فوكو هو ذلك المتبحر الذي لا يقع باستحالة التقريب في أية زاوية مهما كان ظلامها دامساً، ولا سيما حين يستقصي آلية الهيمنة الفكرية والجسدية في طول التاريخ الغربي وعرضه. وعلى الرغم من صحة القول بأنه كان أساساً يولي اهتمامه لوجهين في عملة واحدة - أي عملية الاستبعاد التي تحدد بها الثقافات خصومها وتعرز لها، ونقيضتها أي تلك العملية التي تحدد بها الثقافات وتعزز سلطة الاحتواء فيها - فقد صار من المؤكد الآن أن أعظم مساهمة فكرية ساهمها فوكو هي فهم الكيفية التي تمكنت بها إرادة ممارسة الهيمنة الطاغية في المجتمع والتاريخ من اكتشاف طريقة لإكساء نفسها وإخفائها وصقلها وتكثيرها منهجياً بذات الحقيقة والنظام والعقلانية، وبقيمة المنفعة والمعرفة. وهذه اللغة، أي ذلك الدلور، هي بسلطانها وسطوتها واحترافها وجزمها، وفي صراحتها للانظرية، هي مادعاها فوكو بالخطاب "discourse". وإن الفرق بين الخطاب وبين غيره من ضروب النزاع الاجتماعي من مثل الصراع الطبقي الذي ينطوي على جلافة أكبر في الوقت الذي لا ينطوي فيه على أهمية أقل هو أن الخطاب يجهد لتفصيل محصلاته وتحيزاته ورقابته وتحريماته وتوهمياته على العقلاء من الناس، وفي مستوى القاعدة لآلي مستوى الهيكل العلوي. ففوق الخطاب تكمن في أنه موضوع الصراع وأداته الذي يدار بها الصراع في آن واحد معاً، إذ في علم الباثولوجيا، مثلاً، تكون اللغة القضائية، التي تحدد مخططاً للجانيين وللأسوياء من الناس متجسداً في بنية للسجن المادية، بمثابة الأدوات لضبط الجانيين وبمثابة القوى (الممنوعة على الجانيين بالطبع) بين أيدي هذا الفريق ضد ذلك. إن هدف الخطاب هو الحفاظ على نفسه وصنع مادته، وهذا أهم من سابقه، على الدوام، فلا عجب أن يكون فوكو قد قال، بشكل استقراري، أن السجن ماهي إلا مصنع لخلق المجرمين. فإطلاقاً من فطرته، ونظراً بلاشك لكونه ذلك المفكر الموهوب إلى حد فريد مكنه من أن يرى أن المفكرين جزء من منظومة القوة المنطقية، كتب كتبه تضامناً مع الضحايا الصامتين في المجتمع لكي يجعل والعبء الخطاب شيئاً منظوراً ولكي يجعل للصوت المكبوت لضحايا الخطاب مسوعاً.

إن الخطاب الرئيس للمجتمع هو مادعاها فوكو بـ "الخطاب الحقيقي أو خطاب الحقيقة" (47) في نظام الخطاب. وعلى الرغم من أنه لم يصف هذا حتى في كتابه المعنون بـ "علم آثار المعرفة"، فإنني أتصور بأنه يشير إلى ذلك

العنصر الذي ينطوي على أكبر مقدار من الغموض والعمومية من بين كل العناصر الأخرى في الخطاب، والذي يجعل ألفاظه الخاصة تبدو متحدثة دفاعاً عن الحقيقة وحولها وفيها. ومع ذلك فكل فرع من فروع الخطاب، كل نص، كل قول، له معايير الخاصة به عن الحقيقة، مع العلم أن هذه المعايير هي ما تحدد أموراً من أمثال الصلة بصلب الموضوع والملاءمة والاتساق والقناعة وهلم جرا. إن فوكو على صواب حين يشير إلى أن المرء حين يكتب كفيولوجي مثلاً، أو من منطلق الفيلولوجيا، فإن مايكتبه، في شكله وهيئته وقولته، يساق إلى أن يكون ملائماً بمنتهى الدقة من خلال مجموعة من الاحتمالات اللفظية الموقوفة حصراً على الفيلولوجيا في ذلك الزمان وفي ذلك المكان. فهذه التقييدات الميدانية على الكتابة، ولو أنها وفيرة التفريخ، هي ما تجعل قراءة فوكو للنصوص، فضلاً عن تأويل النصوص لاحقاً، عملية مختلفة جداً عن قراءة ديريدا، غير أنها نظرياً تضع أو تموضع النصوص وماتمثلة على نحو أكثر فاعلية بكثير مما هو ممكن في مسرح التصويرات لدى ديريدا.

إن أكثر الفرضيات الفلسفية التاريخية إشكالاً وتشويقاً لدى فوكو هي الفرضية التي مفادها أن الخطاب، والنص أيضاً، قد صار محجوباً عن الأنظار، وأن الخطاب بدأ يتقنع ليظهر مجرد كتابة أو نصوص، وأن الخطاب أخفى القوانين المنهجية المتعلقة بتشكيله وبملاقاته الحميمية الملموسة بالسلطة، لاني وقت محدد من الزمن بل كحدث في عموم تاريخ الثقافة وفي تاريخ المعرفة على وجه التخصيص. ففوكو يبذل جهداً جهيداً هنا وفي كل مكان من عمله كي يكون في غاية الدقة حتى لو لم تكن على ثقة تامة عما إن كان الشيء الذي يحاول وصفه هو حدث بالمعنى العادي لتلك الكلمة، أو حدث بمعنى أكثر تحديداً بقليل، أو حدث بالمعنيين معاً. ولما أنا فأميل إلى الاعتقاد بأن فوكو يحدد حقبة زمنية مرت بها الثقافة بشكل لا بد منه، أي مرحلة زمنية قابلة للتحديد ولو بشكل تقريبي. وبما أن هذه الحقبة دامت لردع طويل من الزمن على أرجح الظن، فإن من الممكن إذاً وصف الحدث بأنه تغيير تدريجي في العلاقة المكانية أساساً بين اللغة والتمثيل. وهاتين نجد أنفسنا من جديد في الحيز المسرحي، على الرغم من أنه ينطوي على بعد تاريخي أوفى بكثير مما هو عليه لدى ديريدا. ففي كتاب "نظام الأشياء" يبنى فوكو توصيفاته للحدث حول تباين من نوع بسيط ومفيد تماماً. فلقد كان من للمعتقد، حتى نهاية القرن الثامن عشر على الأقل، كما يقول، أن الخطاب (أي اللغة كممثل للنظام من أنظمة الوجود Being) تكفل بحشد

التمثيل العشوائي العفوي الأولي ضمن طاوله" أو ضمن، كما يحسن بنا أن نضيف، حيز شبه مسرحي. والآن يبدو أن الوضع كان هكذا على الأقل قبل الحدث الذي يوشك فوكو أن يصفه، إذ إن ذلك للحدث غير نوع العلاقة التي قامت بين اللغة والواقع تغييراً هاملاً وتاماً جداً مما جعل من العسير تمييزها حتى.

لقد حدث للتغيير حين "كفت الكلمات عن التشابك مع التصويرات وعسن توفير شباكة عفوية لمعرفة الأشياء" (48)، وعندها صار الخطاب إشكالياً وبدأ عليه بأنه يطمس نفسه وذلك لأنه لم يعد مضطراً أن يمثل لتوه أي شيء إلا نفسه - فهذه اللحظة هي اللحظة التي يدعوها فوكو "باكتشاف اللغة" ولو أنها لغة شتيّة. وإن ما يصفه لشيء نستطيع فهمه على نحو أفضل بقليل في ضوء مشهد من رواية "الأمال العظيمة". فديكنز لا يقول في أي مكان بأن ما يصوره هو مسرح من المسارح، كما أن مسرحية "هامليت" لا تحظى بشرف التسمية (أي مسرحية هامليت لشكسبير، التي يعتمد التصوير كله على نصها). لمهزأة المواقف هي أننا نعرف إلى حد ما أن الشخصيات التي تحاول تمثيل المسرحية لا تتوسعها إلا بشكل ناقص، ولكننا لا نعرف هذا إلا لأن لغة ديكنز توجه المشهد كله مواربة، وتصور للمسرح ومثليه، وتضطر لنا ردود أفعالنا كقراء. وهذا كله لا يصبح ممكناً إلا جراء العرف الروائي الذي من المسموح فيه وجود مقدار معين من المرجعية واستعمال اللغة استعمالاً شبه واقعي، والذي يستجلب القراء إليه توقعات وردود أفعال متخصصة. وبكلمات أخرى فإن المسرح الذي يصفه ديكنز لا وجود له إلا في لغة الرواية، أي في تلك اللغة التي تشربت الواقع وتبنته إلى ذلك الحد الهائل الذي جعلها مسؤولة عنه مسؤولية مطلقة. ولكن العرف الروائي هو اللغة الحقيقية من عبء تمثيل الواقع حصراً في طاوله أو شباكة، إذ ليست الطاوله على الأرجح، أو المسرح في هذه الحالة، إلا استخدام واحد من استخدامات العرف الروائي حيث يتوجب عليه أن يؤدي ماتوديه الروايات، أي الإشارة إلى الأشياء روائياً، ولا شيء سوى ذلك. وأما فيما يتعلق بالعرف الفيلولوجي فإنه يتصور الكلمات على نحو مختلف تماماً. ولذلك فالجدير بالذكر أن هنالك أنواعاً عديدة للغة، وكل نوع منها ينجز الأشياء بطريقة الخاصة، وكل منها بحاجة لمعرفة مختلفة كي ينتجها أو ينقلها أو يدونها، وكل منها له وجوده وفقاً لقوانين ليست في متناول اليد إلا بعد بحث مستفيض.

إن هذه اللغات الخاصة هي الشكل الحديث للخطاب: في بداية القرن التاسع عشر اكتشفت الكلمات من جديد عمقها الملتزم

القديم، لا لكي تعود تعطاف الكلمة الذي عشت في الكلمات خلال
عصر الاتبعات للحضاري، ولا لكي تخط الأشياء في منظومة
دلالية من الإشارات أيضاً... فما أن انفصلت اللغة عن التصوير
حتى احتازت لها على وجود، وصولاً إلى يومنا هذا، بطريقة
شنيعة ليس إلا (49).

فالشاهدان على هذا التشتت الذي تشتتته اللغة - والذان ينتظم بينهما ذلك
المجال الذي من الممكن للغة أن تنشط فيه - هما نيتشه ومالارميه: ففي الوقت
الذي يرى فيه أولهما أن اللغة بقضها وقضيضها موضع تقرير التاريخ وتقدير
الظرف، وموضع تقرير الاستخدام الفردي للغة في أية لحظة معينة وموضع
تقرير مصطلحات المتحدث، يرى ثانيهما أن اللغة هي كلمة الله النقية التي "في
وحدانيتهما وفي اهتزازهما الرقيق وفي خواتمها تجسد الكلمة نفسها - لا معنى الكلمة،
بل وجود الكلمة الملعن والمشكوك فيه". وهكذا فإن كل تحرير فكرنا الآن يكمن
في التساؤل التالي: ماهي اللغة، وكيف بوسعنا أن نعتز على طريقة من حولها
لكي نجعلها تظهر على حقيقتها في حد ذاتها، في كل فيضاتها؟ وبما أن اللغة
قائمة بين ذينك القطبين اللذين أوضحهما نيتشه ومالارميه، فإن فوكو يضع عمله
بينهما أيضاً، هناك "لاكتشاف التلاعب الهائل الذي تتلاعبه اللغة بعد احتوائها
مجدداً في سديم مجال وحيد". فالواجب يقضي جعل اللغة تظهر من جديد،
والخطاب إن أمكن، في ساحة ذلك للتشتت غير المنظور الذي آلت إليه اللغة منذ
نهاية العصر الكلاسيكي.

إن الفقرات التي جئت بها على سبيل الاستشهاد من كتاب "نظام الأشياء"
تجسد، على ما أظن، آراء فوكو في مطلع شبابه. فجعل اللغة والخطاب يظهران
من جديد لهو مهمة، كما نلاحظ، من مهمات المؤرخ الفكري، إذ حتى اختفاء
الخطاب ليس موصوفاً على أنه أكثر من حدث كثرى ومهمة من مهمات التنقيب
عن الآثار إن جاز لنا استخدام مثل هذا التعبير. إن كل عمل فوكو كان، منذ
كتاب "نظام الأشياء"، إعادة توضيح الإجابة على السؤال التالي: "كيف ومتى
ولماذا اختفت اللغة والخطاب"، محيلاً إياه إلى مسألة أثرية ومياسية ذات أهمية
قصوى. فبالإجابة أن الخطاب لم يختف بكل تلك البساطة بل صار محجوباً عن
الأبصار، يستهل فوكو جوابه على السؤال السالف الذكر، مضيفاً قوله أنه إن
اختفى فقد اختفى لأسباب مياسية، متوجهاً بذلك فرصة أفضل لاستخدامه على نحو
أخبر للإتيان بهيمته على مادته وموضوعاته. وهكذا فمجرد فعالية الخطاب

الحديث مربوطة باحتجابه عن الأنظار ويندرته أيضاً. وماكل خطاب، أي كل لغة - خطاب الطب النفسي والبايولوجيا والنقد والتاريخ - إلا جمعية إلى حد ما، ولكنه في الوقت نفسه لغة الهيمنة وزمرة مؤسسات في صميم الثقافة التي يشكل فيها ميدانها الخاص.

فالانقلاب الكبير الذي طرأ على فكر فوكو في عام 1968 - بعد كتاب "الكلمات" وقبل كتال "... الأثر..." - هو إعادة تصور مشكلة اللغة لاني إطار أنطولوجي بل في إطار سياسي أو أخلاقي، أي في الإطار النيتشوي. وهكذا فمنه نستطيع فهم اللغة على أحسن ما يكون جعل الخطاب ظاهراً للعيان لا كمهمة تاريخية بل كمهمة سياسية، وحينئذ يجب أن يكون النموذج استراتيجياً لا لغوياً في خاتمة المطاف:

كلما زدت تصقاً تبدو لي على نحو أفضل أن تكوين الخطابات وسلالة المعرفة أمران بأمس الحاجة للتحليل، لا بلغة نماذج الوعي وأنماط الإدراك وأشكال الأيديولوجيا، بل بلغة تكتيكات السلطة واستراتيجياتها. لقد احتشدت التكتيكات والاستراتيجيات من خلال المفروسات والتوزيعات وتحديد التخوم، والسيطرة على البقاع والميادين المنظمة التي بمقدورها أن تشكل على أحسن مايرام نوعاً من علم السياسة الطبيعية حيث تنتشبت اتهاماتني بتلابيب مناهجكم. فالموضوع الذي أود دراسته في السنوات القليلة القادمة هو موضوع الجيش كمنبت للتنظيم والمعرفة، إذ إن المرء بأمس الحاجة لدراسة تاريخ القلعة والحمة والتحرك والمستعرة والإقليم. ولذلك فإن الجغرافيا ستكون بالضرورة فعلاً في صميم اهتماماتي (50).

أبين سطوة الثقافة المهيمنة، من ناحية أولى، وبين منظومة المعارف والمناهج (savoir) غير المجسمة، من ناحية ثانية، يقف للنقد. وهانحن الآن نعود إلى صيغتي الأولى وإلى مزيد من الإدراك، كما أمل، لما قد يعنيه الموقف الجيوبوليتيكي [علم السياسة الطبيعية] الذي وقفه فوكو. ففي الوقت الذي تتعمد فيه نظرية ديريدا عن النصية إلى استجلاب النقد للاعتماد على دلالة متحيرة من أي التزام حيال أي شيء مبهم منلول عليه، تتعمد نظريات فوكو نقل النقد من تأمل الدلالة إلى وصف مكان الدلالة، ألا وهو ذلك المكان الذي كلما يكون بريئاً أو بلا أي بعد، أو بدون القوة الجازمة للنظام المنطقي. ويكلمات أخرى فإن

فوكو مهتم بوصف القوة التي تحتل بها للدلالة مكاناً بها، وهكذا فإنه قادر في كتاب "النظام والعقاب" على تبين الكيفية التي كان بها للخطاب الجنائي قادراً بدوره على أن يخصص أمكنة الجانحين في التنظيم البنائي والإداري والنفسي والأخلاقي الذي ينطوي عليه مبنى السجن الشمولي للنظرة. ولكن على الرغم من ذلك فلا يبدو على فوكو أنه مهتم باستقصاء السبب الذي أدى إلى هذا التطور.

والآن فقيمة مثل هذه النظرة التاريخية البحتة، وحتى الجبرية، ربما، للدلالة في النص لا يتأتى من كونها تاريخية ليس إلا. فقيمتها العظمى هي أنها توفق النقد إلى الإقرار بأن دلالة تحتل لها مكاناً، تقوم بفعل التذليل في مكان ما هي فعل إرادي- أي أكثر من كونها تجسداً للفعل الإرادي- له نتائج الفكرية والسياسية التي يمكن التحقق منها، وفعل ينفذ رغبة استراتيجية لإدارة وتفهم ميدان مادي شاسع وتفصيلي. فعدم الإقرار بهذا الفعل الإرادي هو الشيء الذي يجد المرء أن المفكك لا يحسن تمييزه إلى الحد الذي يدفعه إلى رفضه أو تجاهله. وهكذا بفضل النقد الذي جاء به فوكو تمكنا من أن نفهم الثقافة على أنها كتلة من المعارف التي تتحلى بالقوة الفعالة للمعرفة المرتبطة منهجياً بالسلطة ذلك الارتباط الذي ليس، بحال من الأحوال، مباشراً أو حتى مقصوداً.

فالعبارة التي نستفيد منها من فوكو هي أنه في الوقت الذي يستكمل فيه عمل ديريدا بمعنى ما، فإنه بمعنى آخر يخطو خطوة في اتجاه جديد. إن الرؤيا التاريخية التي يطرحها تنطلق من ذلك التحول العظيم الذي تحولته المعرفة منذ نهاية القرن الثامن عشر، وقد كان بالمناسبة تحولاً لا تفسير له إلى حد كبير، من تلاحم السلطة والمعرفة تلاحماً استبدادياً إلى تلاحم استراتيجي. فسلسلة المعارف المتخصصة الذي برزت في القرن التاسع عشر كانت معارف ذوات تفاصيل تدعى من جرائها الموضوع البشري إلى فيض التفاصيل أولاً ليصار إلى تكديسه ثانياً واستيعابه في تلك العلوم التي كان مقصد تصميمها جعل التفاصيل وظيفية ومطواعة في آن واحد معاً. ومن ذلك الوضع نشأ جهاز إداري واسع الانتشار بغية الحفاظ على انتظام وفرص الدراسة. وهكذا فما يقترحه فوكو، على ما أظن، هو ذلك النوع من النقد الشامل ضمناً والمفصل في توصيفاته، مثله بذلك مثل المعرفة التي يبدو تفهمها عليه. فحيث توجد المعرفة والخطاب يجب أن يوجد النقد؛ كما يرى فوكو، لتبين الأمكنة الحقيقية للنص - والترجمات - ولرؤية النص بتلك الوسيلة كسيرورة دالة على إرادة تاريخية فعالة على أن

يكون له وجود، كـرغبة فعالة من لـدنه على أن يكون نصا وعلى أن يكون موضعا محتلا.

إن هذا النوع من النقد لتلك الفاعلية التي تتطوي على مغزى هام في صميم الثقافة، على الرغم من أنه مفصول عمدا عن الهيمنة الثقافية. فهو يحرر النقاد من العوائق المفروضة عليهم شكليا من قبل الأقسام والمعارف والتقاليد البالية للدراسة، ويفتح إمكانية الدراسة الجدلية لوقائع الخطاب، ألا وهي تلك الوقائع التي تحكمت، منذ القرن الثامن عشر على الأقل، بإنتاج النصوص. ولكن على الرغم من هذا المنزع اللينوي المتطرف الذي ينزعه العمل، فإن فوكو يتبنى نظرة سلبية وجذبة لا حيال استخدامات السلطة بمقدار ما هي حيال كيفية وسبب احتياز السلطة واستخدامها والتثبيت بناسيتها. وما هذه النتيجة إلا أخطر النتائج لاختلافه مع الماركسية، علما أن محصلتها تمثل أقل جوانب عمله إلقاعا. فحتى لو أبدى المرء موافقته التامة على رأيه القائل أن ما يدعوه بفيزياء جزئيات السلطة شيء موضع الممارسة أكثر مما هو موضع الاحتياز، فضلا عن أنه ليس الامتياز المكتسب أو المصون للطبقة المهيمنة، وإنما هو النتيجة الشاملة لمواقفها الاستراتيجية⁽⁵¹⁾، لما كان بالإمكان، لما ورد أنفا، تقليص الانطباعات الشخصية عن الصراع الطبقي وعن الطبقة نفسها - علاوة على تسليم سلطة الدولة عنوة والهيمنة الاقتصادية والحرب الإمبريالية وعلاقات التبعية وضروب مقاومة السلطة - إلى مرتبة التصورات الباطلة التي جاء بها القرن التاسع عشر عن الاقتصاد السياسي. وعلاوة على ذلك فهما كان الزي الذي قد نتزيا به السلطة كنوع من أنواع التحكم والنظام البيروقراطيين بشكل غير مباشر، فهناك ثمة تـخيـيرات هيئة التحقق ومفتقة عن التساؤل عن ممك بزمام السلطة وعن يهيمـن على من.

وقصارى القول فإن السلطة لا يمكن تشبيهها بشبكة العنكبوت بمعزل عن العنكبوت ولا برسم تخطيطي يتدفق عاملا على هيئته، وذلك لأن مقدارا كبيرا من السلطة يبقى في بنود فظة من أمثال العلاقات والتوترات بين الحكام والمحكومين والشراء والامتياز واحتكارات القمع، وبين الجهاز المركزي للدولة. ففي تلك الرغبة المفهومة التي يرغبها فوكو لتفادي الفكرة الفجة القائلة أن السلطة عبارة عن هيمنة بدون وساطة، يتجاهل إلى حد ما الديالكتيك المركزي للقوى المتعارضة - ذلك الديالكتيك الذي لا يزال يستند عليه المجتمع الحديث، على الرغم من وضوح تكامل مناهج التحكم "التكنوقراطي" والجدارية

اللايديولوجية ظاهريا التي تتحكم بالأشياء كافة على ما يبدو. وإن الشيء الذي يفتقده المرء عند فوكو لشيء يماثل تحولات غرامشي للهيمنة والكتل التاريخية وطواقم العلاقات للمنطقة من منظور عامل سياسي ملتزم لا يرى في الوصف الساحر لممارسة السلطة بديلا أبدا عن محاولة تبديل العلاقات السلطوية داخل المجتمع.

إن الموقف المعيب الذي يلقه فوكو من السلطة يتلخص، إلى حد كبير جدا، من اهتمامه الناقص بالتطور بمشكلة التغيير التاريخي. فعلى الرغم من أنه محق في اعتقاده أن التاريخ لا يمكن دراسته حصرا كعملية من الانقطاعات العنيفة (الناجمة عن الحروب والثورات والرجال العظام)، يقلل بالتأكيد من شأن قوى حافزة أخرى في التاريخ من أمثال الريح والطموح والتدليل بحب السلطة، ولا يبدو عليه بأنه يعير اهتمامه للحقيقة التي مفادها أن التاريخ ليس إقليما خائفا بالفرنسية متجانس التكوين بل تفاعل معقد فيما بين اقتصادات ومجتمعات وأيديولوجيات متفاوتة. إن جل مدرسه في عمله ينطوي على أعرق المعاني لا كنموذج متوقع عرقيا عن كيفية ممارسة السلطة في المجتمع الحديث، بل كجزء من صورة أشمل تتضمن، مثلا، العلاقة بين أوروبا وبين بقية أرجاء العالم. ولقد كان غافلا على ما يبدو عن الحد الذي كانته فكرتا الخطاب والترشيح فكرتين أوريينتين بشكل قاطع، وعن الكيفية التي جرى بها استخدام الترشيح، فضلا عن استخدامه لتوظيف كتل من التفاصيل (والكائنات البشرية)، لإدارة ودراسة وإعادة بناء كل العالم غير الأوربي تقريبا، ومن ثم لاحتلاله بالتالي وحكمه واستغلاله.

فالحقيقة البسيطة المتمثلة في أنه بين عام 1815، حين كانت القوى الأوروبية تحتل 35 بالمائة من سطح المعمورة على أكثر تقدير، وبين عام 1918، حين توسع ذلك الاحتلال إلى ما نسبته 85 بالمائة من سطح المعمورة، تزايدت القوة المنطقية وفق هذا المقياس نفسه، ويحس المرء صنعا إن تسامح ما الذي يجعل من الممكن لماركس وكارلابل وديزرائيلي وفلوبير ونيرفال ورومان وكويلت وشليخل وهوغو وروكبرت وكوفيير ويوب أن يوظفوا جميعهم كلمة "شرقي" لكي يحددوا بالأساس نفس الظاهرة المشتركة، على الرغم من الفروق السياسية والأيديولوجية الهائلة فيما بين بعضهم بعضا (52). إن السبب الرئيسي لهذا كان تشكل كينونة جغرافية تدعى بالشرق، كما أن دراساتها صارت تدعى بالاستشراق، الأمر الذي حقق عنصرا هاما جدا من الإرادة الأوروبية للسيطرة على العالم غير الأوربي، وجعل من الممكن خلق لا مجرد فرع دراسي منظم

وحسب بل ومجموعة من المؤسسات والمفردات المستقرة (أو زمرة من الإمكانات المنطوقة)، وموضوعا دراسيا، وأخيرا - كما يتجلى في كتابة كل من هوبسون وكرومر في نهاية القرن التاسع عشر - خلق أعزاق بشرية تبائع. فالتماثل بين نظام المسجن لدى فوكو وبين الاستشراق تماثل مذهل. فالاستشراق كخطاب، ككل الخطابات الأخرى، "مؤلف من إشارات، ولكن الشيء الذي تفعله هذه الخطابات لشيء أكثر من استخدام هذه الإشارات لتحديد الأشياء. فهذا الشيء "الإضافي" هو ما يحول دون تقليص تلك الخطابات إلى لغة وإلى كسلا، وهذا "الشيء الإضافي" هو ما يتوجب علينا كشفه ووصفه" (33).

ففي خطاب الاستشراق وترشيده يكون هذا الشيء "الإضافي" بمثابة القوة القادرة على الإتيان بالتمييزات بين لغاتنا الأوروبية الهندية وبين لغاتهم السامية - مع إعلاء شأن هذه على تلك إعلاء واضحا وجليا بمجرد إجراء التمييز - وعلى تبين سطوة المؤسسات القادرة على إطلاق النقولات عن الذهنية الشرقية، وعن الشرق الملعن، وعن كل ما هو شرقي منط لا يمكن الركون إليه، وهلم جراء. وعلاوة على ذلك فإن النمو الهائل الذي تناميته اختصاصات الأساتذة الجامعيين في الشؤون الشرقية في طول أوروبا وعرضها، وتاريخ الكتب عن الشرق (إذ عن الشرق الأدنى وحده كان التقدير صدور 60000 كتابا بين عام 1850 وعام 1950)، وانبثاق الجمعيات المهمة بالشرق، وتكثر رصيد الأموال لاستكشاف الشرق، والجمعيات الجغرافية، وفي النهاية خلق بيروقراطية استعمارية هائلة ودوائر حكومية ومراتب بحوث - هذا كله "أكبر" بكثير جدا مما يطبق الشرق احتماله من نعمته البريء ظاهريا بالشرق. وقبل أن شيء آخر كلين الاستشراق يتحلى بقوة إبستمولوجية وأطولوجية تتحكم عمليا بالحياة والموت، أو بالحضور والغياب، على كل شيء وكل إنسان موسوم بأنه شرقي. ففي عام 1833 زار لامرتين الشرق ودون خبراته عنه في كتابه المعنون بـ "رحلة إلى الشرق" الذي احتوى كثيرا من مناقشاته مع بعض المواطنين المحليين وزياراته لقراهم ووجبات الطعام التي تناولها معهم. ولكن كيف بوسع المرء أن يفسر قوله في "الموجز السياسي" الملحق بكتاب "رحلة..." "إذ جاء فيها أن الشرق منطقة بلا مواطنين أو بلا مواطنين حقيقيين أو بلا حدود - إلا من خلال نسوة الخطاب الشرقي الذي يخصص تصنيفين مختلفين، أطولوجيا، يحددان الوجود وعدم الوجود. فالاستشراق، ككل الخطابات الأخرى، متلازم مع الخطاب القضائي - كظرفية أمير دي فانيل مثلا عن البقاع المأهولة قانونيا وعن حق الأوروبيين في الاستيلاء على تلك البقاع وتحويلها إلى بقاع مفيدة في حالة عدم

وجود مواطنين حقيقيين فيها. والاستشراق متلازم مع الخطاب البيولوجي، لا مع دراسة الرموز التي أجراها كيولبير عن الأعراق وحسب بل ومع مبحث عجائب المخلوقات حيث تناول فيه جيوفري دي سانت هيلاري دراسة النماذج الملحرفة ذوي الخلائق المشوهة، ومتلازم أيضا مع الميدان البيداغوجي من ذلك الصنف الذي أفصح عنه محضر جلسة رسمية لماكولي في عام 1835 عن التربية الهندية.

إن الاستشراق ليبدو، قبل كل هذا وذاك، كميدان مختص بالتفاصيل، كنظرية بالفعل عن التفاصيل الشرقية حيث تبدى من خلالها الجوهر الشرقي لكل ما عبرت عنه من دقائق مظاهر الحياة الشرقية، وحيث تكشف رفعة الاستشراق وسطوته وسلطته المؤكدة على الشرق الذي اختصه لنفسه. فقد كان الاستشراق يعني أن أكادسا مكدسة من النصوص، مخزونات هائلة من المخطوطات الشرقية، كان مصيرها الشحن باتجاه الغرب لتصبح موضع دراسة تفصيلية معمقة، كما كان يعني أن أكادسا من الأجساد البشرية واجهت المصير نفسه إبان القرن التاسع عشر بعد أن احتل الغرب على مزيد ومزيد من الأعراق الشرقية وبلدانها ووضعهم تحت ظل السيادة الأوروبية: فقد سارت هاتان العمليتان جنباً إلى جنب وعلى النحو الذي سارت فيه عملية ترشيدهما معا. ولئن صدقنا أن حديث كيبلينغ عن الرجل الأبيض الشوفيني كان مجرد هذر بمنتهى البساطة، فلن يكون بومسنا عندئذ رؤية الحد الذي بلغه الرجل الأبيض في أنه كان بمثابة التعبير الوحيد عن علم يستهدف - شأنه شأن القانون الجنائي - فهم وحشر غير البيض في خائنتهم، خالة غير للبيض، ابتغاء جعل فكرة بياض البشرية فكرة أوضح وأقوى. وإذا لم يكن بمقدورنا رؤية هذا الشيء، يكون مائرا أكل بكثير جدا مما رآه أي مفكر أوروبي كبير وأية شخصية ثقافية من عمالقة القرن التاسع عشر، بدءا بشتوبريان وهوغو وغيرهما من أوائل الرومانسيين، ومرورا بآرنولد وينومان وميل وت. إلورانس وفورستر وباريس ووليام روبيرتسون سميث وفاليري، وبالكثيرين غيرهم ممن لأعد ولأخصر لهم. فالشيء الذي كان يراه هؤلاء كلهم هو العلاقة الضرورية والنافعة بين السطوة للجائزة للخطاب الأوروبي - أو للدلالة الأوروبية إن شئتم - وبين الممارسات المتواصلة للقوة مع أي شيء أختص بخانة غير الأوروبي، أو غير الأبيض. وأنا هنا أشير بالطبع إلى هيمنة الثقافة الامبريالية. ولكن الشيء المرعب يتمثل بالمبلغ الذي بلغه الكثير من النقد المعاصر، الذي ضاع في المتاهة السحيقة لخصر النصية، في عماء المطلق حيال السلطان التكويني المذهل في النصية لقوة الترشيح الثقافي القائم على

قاعدة عريضة، بالمعنى الذي قصدته فوكو بهذه العبارة.

وهكذا الآن بودي أن اختتم هذه المقالة بملاحظة تتطوي على مزيد من الإيجاب. لقد كنت أوحى ضمنا أن النقد هو، أو يجب أن يكون، فرعا من أصل، وأنه شكل من أشكال المعرفة. وأجد الآن لازما علي أن أقول أن المعرفة إن كانت كلها مشاكسة، كما حاول فوكو أن يبين، فعلى النقد أن يكون، كفاعلية ومعرفة، مشاكسا صراحة أيضا. فاهتمامي هو إعادة استثمار الخطاب النقدي في شيء أكثر من الجهد التأملي أو في طريقة قراءة النصوص قراءة تقنية إطرانية باعتبار أن للنصوص موضوعات رجراجة. ومن الواضح أنه ليس هنالك بديل للقراءة بشكل جيد، وأن النقد، في فرع من فروعها التي يمثلها ديريدا، يحاول أن يفعل شيئا ويحاول بالفعل أن يعلم. وأما إحساسي حيال الوعي النقدي المعاصر كما يمثلته ديريدا و فوكو هو أن هذا الوعي، بعد أن عزل نفسه مبدئيا عن الثقافة السائدة وبعد أن تبنى من ثم موقفا وموقعا معارضا مسؤولا لمصلحته، يجب عليه أن يستعمل فعاليته الفرعية المفيدة في محاولة منه أن يأخذ في حسابه قوة التعابير في النصوص، وأن يكتشفها ويعرفها عقلانيا: أي التعابير والنصوص وهي تفعل شيئا مجددا إلى حد ما، فضلا عن النتائج التي يجب على النقد أن يجعل تبيانها مهمة من مهماته. فلئن كانت النصوص شكلا من أشكال النشاط البشري الرائع، يقضي للواجب أن تتلازم مع غيرها من أشكال النشاط البشري الرائع حتى لو كانت قمعية أو تهجيرية، لا أن تنقرض إلى مستوى هذه الأخيرة.

إن النقد لا يمكنه أن يدعي أن مهمته مقصورة على النص وحسب، حتى لو كان نصا أدبيا عظيما. ويجب عليه أن يرى نفسه مقبلا، مع خطاب آخر، في فضاء ثقافي موضع نزاع كبير، ألا وهو ذلك الفضاء الذي ما كان يحسب حسابه فيه بخصوص استمرار ونقل المعرفة كان الدلالة، كحدث ترك بصماته الدائمة على الكائن البشري. وما أن نأخذ بوجهة النظر تلك حتى يختفي الأدب كـ حيز معزول ضمن الميدان الثقافي المريض، وتختفي معه الفصاحة البريكة للنزعة الإنسانية التي تسلي نفسها بنفسها. وبدلا من ذلك سيكون بمقدورنا، على ما أظن، أن نقرأ ونكتب بإحساس فياض بالمراهنة على الجدوى السياسية والتاريخية التي ينطوي عليها النص الأدبي وغيره من النصوص الأخرى%



10. النظرية المهاجرة

إن الأفكار والنظريات لتهاجر مهاجرة الناس والمدارس النقدية - من شخص إلى شخص ومن حال إلى حال، ومن عصر إلى عصر آخر. فالحياة الفكرية والثقافية تجد غذاءها عادة وأسباب بقائها غالباً في تداول الأفكار على هذا النحو، وذلك لأن هجرة الأفكار والنظريات من مكان إلى آخر مامي إلا حقيقة من حقائق الحياة ومامي، في الوقت نفسه، إلا شرط مفيد للنشاط الفكري، سواء اتخذت تلك الهجرة شكل التأثير الذي يقر به الناس أو الذي يأتيهم غفو الخاطر، أو شكل الاستعارة الخلاقة، أو شكل المصادرة والاستيلاء جملة وتفصيلاً. ولكن القول بأن على المرء أن يمضي قدماً بغية تحديد أنواع الهجرة الممكنة لقول يبحث على التساؤل ما إن كانت أية فكرة أو نظرية تتزايد قوة أم تتناقص جراء هجرتها من عصر تاريخي وثقافة قومية إلى مكان وزمان آخرين، وما إن كانت ثمة نظرية تتحول إلى شيء مغاير تماماً في انتقالها من ثقافة قومية وعصر تاريخي إلى عصر أو حال آخر. وهناك حالات تستدعي التأمل العميق على وجه التخصيص في مهاجرة الأفكار والنظريات من ثقافة إلى أخرى، مثلما جرى في استيراد الأفكار المعروفة بالأفكار الشرقية حول التسمي على الخبرة البشرية إلى أوروبا في مطلع القرن التاسع عشر، أو مثلما جرى نقل بعض الأفكار الأوروبية عن المجتمع إلى مجتمعات شرقية تقليدية في مؤخر القرن التاسع عشر. ولكن مثل هذه الهجرة إلى بيئة جديدة لا تخطر البتة من المعوقات، وذلك لأنها تستدعي بالضرورة عمليتي التمثيل والتأطير في المؤسسات على نحو مغاير عما كانت عليه تلك الأفكار والنظريات في موضعها الأصلي، الأمر الذي يعقد عليها أية محاولة من محاولات الازدراع والانتقال والتداول والاتجار.

بيد أن هنالك نمطا كرارا وقابلا للتمييز لهذه المهاجرة نفسها، ألا وهو تلك

الأطوار الثلاثة أو الأربعة المألوفة التي تمر بها أية نظرية أو فكرة مهاجرة. فهناك أولاً موضع أصلي، أو ما يبدو أنه كذلك، أي مجموعة من الظروف الأولية التي صانف أن ولدت فيها الفكرة أو راجت من خلالها في الخطاب. وثانياً: هناك ثمة مسافة تعترض سبيل الفكرة التي تنتقل من موضع سابق إلى زمان ومكان آخرين ولذلك عليها أن اجتازها، أن تشق لها درباً في خضم ضغوط قرائن شتى، حتى تحظى بلألائها الجديد. وثالثاً: هناك مجموعة من الظروف -قل عنها إن شئت ظروف التقبل، أو ضروب المقاومة لكونها جزءاً لا يتجزأ من ظروف التقبل- التي تواجه من ثم النظرية أو الفكرة المزدعة، والتي تتيج لها الاحتواء، أو للتعاامل مهما كان كبيراً مظهر غربتها. ورابعاً: تتعرض هذه الفكرة، التي أضحت الآن موضع الاحتواء أو الدمج بشكل كامل أو جزئي، إلى شيء من التحوير جراء استخداماتها الجديدة، أي من خلال المواقع الجديد الذي تحتله في زمان ومكان جديدين.

وإن من الواضح أن الإقدام على وصف كامل ومقنع لهذه الأطوار سيكون مهمة شاقة. ومع أنني أفترق إلى النية والمقدرة بخصوص الاضطلاع بعناء هذه المشكلة، فلنني أرى أنها جديرة بالوصف بشكل عام ومقتضب حتى أتمكن في النهاية من أن أعالج بالتفصيل جانباً واحداً منها، وجانباً على أضيق ما يكون من التحديد وعلى أوثق ارتباط بصلب الموضوع. وأما التناقض الصارخ بين المشكلة العامة وبين أي تحليل خاص ليمتتح منا للتطبيق بعد ذاته طبعاً. وإن الانحياز إلى جانب تحليل مفصل محلي للكيفية التي تهجر بها هذه النظرية أو تلك من مكان إلى آخر يعني إبداء مقدار أساسي من الشك حيال تفصيل أو تحديد الميدان الذي قد تنتمي إليه تلك النظرية أو الفكرة. لاحظوا مثلاً أن الطلاب الذين يحترفون الأدب الآن ليس من المفروض بهم، حين يستعملون كلمات من أمثال النظرية والنقد، أن يقيّدوا اهتماماتهم بالنظرية الأدبية أو بالنقد الأدبي، ولا يجب عليهم ذلك. فالتمييز بين هذا النوع من المعرفة وذلك صار أغبش، وذلك يعود بالتحديد إلى أن ميادين كالأدب والدراسة الأدبية لم تعد النظرة إليها أنها جامعة مفعلة أو إجمالية كما كانت حالتها عليه ذات مرة، وحتى عهد قريب. وعلى الرغم من أن بعض دارسي الأدب من المحجّاجين لا يزال بمقدورهم أن يهاجموا بعضهم الآخر لكونهم غير متبحرين بما يكفي في مضمر الأدب، أو لكونهم لا يفهمون (ومن ذا الذي يتسنى له الفهم الكامل؟) أن الأدب ماهو أساساً إلا، على نقوض غيره من أشكال الكتابة، محاكاة، وما هو أساساً إلا

الشيء الأخلاقي، وما منزعه أساسا إلا للمنزوع الإنساني، علاوة على أن المناظرات التي تدور حول هذه الأمور وتتجم عنها ماهي تحد ذاتها إلا دليل على الحقيقة التي مفادها انعدام توافق الآراء حول الكيفية التي تتحدد بها الحدود الخارجية لكلمة الأدب أو لكلمة النقد. فقبل بضعة عقود تتطوح التاريخ الأدبي والنظرية التصنيفية، من ذلك النوع الذي استهله نور ثروب فراي، ووعدا بالإتيان ببنية نظامية ومنفتحة وصالحة للسكنى، أي تلك البنية التي قد يكون من الممكن فيها مثلا إقامة الدليل على أن من الممكن تحويل مقومات المصنف لتصبح، بشكل قاطع، مقومات الخريف. "إن الفعل البشري الأساسي في منظومة فراي" كما يكتب فرانك لانتريشيا في (بعد النقد الجديد) مستشهدا "بالخيال البارع" على حد قول فراي "كونه نموذجا لكل الأفعال البشرية، هو فعل توجيهي خلاق يخول عالما موضوعيا خالصا، معدا سلفا ضدنا بحيث نشعر فيه بالوحشة والرعب والنبذ، إلى موطن مأمون" (1). بيد أن معظم الدارسين الأدبيين يجدون أنفسهم في هذه الأونة، مرة ثانية، موضع التجاهل. وعلى نحو مماثل: فإن تاريخ الأفكار والأدب المقارن، ألا وهما الفرعان المرتبطان ارتباطا وثيقا بدراسة الأدب والنقد الأدبي، لايزود روتينيا ممارسيهما بنفس الإحساس الذي كان يحسه غوته - الإحساس بانسجام كل الآداب وكل الأفكار.

ففي كل هذه الأمثلة يبدو أن الموقع أو الموضع المحدد لمهمة فكرية بعيد بعدا مؤكدا عن التوحد والتلاحم والتكامل الخرافي لذلك الميدان العام الذي ينتهي إليه المرء مهتئا، فضلا عن أنها لا تتألم من ذلك كله إلا مساعدة بلاغية طنانة. ويبدو أن هنالك عددا أكثر مما ينبغي من الانقطاعات ومن التشبهات ومن الإشارات تتدخل في شؤون ذلك الميدان المتجانس التكوين الذي من المفروض به أن يقرب الدارسين فيه بعضهم من بعض. فتشعب العمل الفكري، الذي صار يعني تزايد الاختصاصات، يزيد طمس أي إدراك مباشر قد يخطر على بال الفرد بوجود ميدان واحد متكامل للأدب والدراسة الأدبية، لابل وعلى النقيض من ذلك فإن الغزو الذي يتعرض له الخطاب الأدبي من جانب اللغات الاصطلاحية الشاذة "outré" التي ترطن بها السيميوطيقا وما بعد البنيوية والأقوال المقتضية للتحليل النفسي، كلها زابت في انتفاخ عالم النقد الأدبي إلى حدود يتعذر تبيانها تقريبا. وقصارى القول لا يبدو أن هنالك أي عنصر أدبي محض في صميم دراسة تلك الأمور التي كانت النظرة التقليدية إليها بأنها نصوص أدبية، ومامن نزعة أدبية مهما كان عمقا يمكنها أن تمنع نالدا أدبيا معاصرا من اللجوء

إلى التحليل النفسي أو السوسولوجيا أو علم اللغة. فالتقليد والعرف التاريخي والاحتكام إلى بروتوكولات الفلسفة الإنسانية والدراسة التقليدية كلها مطروحة بالطبع على نحو منتظم كدليل على صمود تكامل هذا الميدان، بيد أنها تميل بشكل متزايد للظهور بمظهر الاستراتيجيات البلاغية في مناقشة عما يجب أن يكون عليه الأدب والنقد الأدبي لا بمظهر التعريفات المقنعة لما هما عليه في حقيقة الأمر.

لقد خلع جيوفري هارتمان كساء مسرحيا أتوقا على ذلك المازق بتحليله التوترات والتذبذبات التي تتحكم بالنشاط النقدي المعاصر. فالنقد في هذه الأيام "كما يقول، نقد رجعي جوهريا لأنه بعد تحرره من لياقة الكلاسيكية الجديدة التي خلقت طيلة قرون ثلاثة نثرا متتورا ولو أنه كان مجاملا أكثر من اللزوم، يعاني في هذه الأونة مما يدعوه "حركة لغوية استثنائية" (2). وفي بعض الأحيان تكون هذه الحركة اللغوية مختلفة المراكز إلى الحد الذي يجعلها تضاهي الأدب نفسه، لابل وتتحداه أيضا، في حين أنها في بعض الأحيان الأخرى تستحوذ على اللقائد المولودين على تياراتها فيما يتعلق بالمثل الأعلى للغة "نقية" تماما. وأما في أحيان ثالثة فالنقاد يكتشف أن "الكتابة ما هي إلا بمثابة المثابة والأحجية الطوبولوجية واللغز النصي للكلمات المتقاطعة، هذا في حين أن على القارئ، من جانبه، أن يغرق نفسه لهزيمة من الزمن حتى تضيق في مقاهة تمديد لانهاية تأويل ما إلى مالا نهاية له مما يجعل كل قوانين الإغلاق تبدو ضربا من العبث" (3). وسواء أحظيت هذه البدائل للخطاب النقدي بنعت الإراهية أو بنعت "طراز جديد من التمثالي أو من التسامي الوليد" (4)، فذلك متوقف على الحاجة للنقاد الإنساني كي يحدد بمزيد من الوضوح "الحيز الخصوصي الذي تحتله الآداب الإنسانية" وكي يضيف، في الوقت نفسه، صبغة مادية (لا روحانية) على الثقافة التي نعيش فيها (5). ومع ذلك فإن هارتمان يستنتج أننا نعيش مرحلة انتقالية، الأمر الذي يعني للقول بطريقة مختلفة (كما يقول في عنوانه "النقد في البراري") أن النقد اليوم وحيد، بين حدين سائبين، عائر الحظ، حزين، ولعوب لأن مملكته تتحدى الإغلاق واليقين.

إن الحماسة المفرطة لدى هارتمان -لأن موقفه بالأساس حماسي- كانت تقتضي التعديل بذلك التطبيق للفتاك الذي سلكه ريتشارد أوهمان في كتابه المعلنون بـ "اللغة الإنكليزية في أمريكا" والقابل أن الأقسام الإنكليزية تمثل "جهدا متواضعا ناجحا في لدن الأساتذة لاغتنام بعض مواقع للرأسمالية وتفادي

مخاطرها في الوقت نفسه، وللإحجام عن إبداء إقراءهم أيضا بوجود أية علاقة بين الكيفية التي نتجز بها عملنا وبين الطريقة التي يدور بها المجتمع الكبير" (6). ولكن هذا القول لا يعني أن الأكاديميات الأدبية تطرح جبهة إيديولوجية متحدة، حتى لو كان أوهمان مصيبا مائة بالمائة "grosso modo". فالانقسامات فيما بين النقاد لا يمكن تقليصها ببساطة إلى صراع بين أقنمين ومحدثين أو إلى أيديولوجيا سائدة وطيدة الأركان مناهضة للمحاكاة، على النحو الذي يسوق أدلته فيه جبر الدغراف بمنتهى التضليل. ولئن قلصنا عدد مسائل الخلاف إلى أربع للاحظنا أن الكثيرين ممن يتصدرون الدفاع عن مسألة ما يصبحون محافظين جدا في مسألة أخرى:

1- النقد كدراسة، كعلمة إنسانية، "خادم" للنص، منحاز للمحاكاة، ضد النقد كنزعة رجعية وضد كونه بعد ذاته شكلا من أشكال الأدب.

2- دور الناقد كمعلم وقارئ جيد: يكمن في صيغته للمعيار ضد تخريبه أو ضد خلق معيار جديد. لمعظم نقاد مدرسة بيل رجعيون بالقياس إلى رقم (1)، ومحافظون بالقياس إلى رقم (2).

3- النقد باعتزاله العالم الاجتماعي/ السياسي ضد النقد كشكل من أشكال الميتافيزيك الفلسفي والتحليل النفسي وعلم اللغة، أو أي فرع من هذه الفروع، ضد النقد كشطاط عليه أن يتعامل عمليا مع ميادين "ملوثة" من أمثال التاريخ ووسائل الإعلام والنظم الاقتصادية. وهنا يكون الانتشار للتوزيعي أوسع نطاقا بكثير مما هو عليه في رقم (1) أو رقم (2).

4- النقد كنقد للغة (الغة كلاهوت سلبي، كمقيدة خاصة، كميتافيزيك لا تاريخي) ضد النقد كتحويل للغة المؤسسات ضد النقد كدراسة للعلاقات فيما بين اللغة وبين الأشياء لللاغوية.

ففي غياب ميدان مسيح يدعى الأدب، وله حدوده الخارجية الواضحة، لن يكون هنالك موقع رسمي، أو مفوض، للناقد الأدبي. ولكن في الوقت نفسه لن يكون هنالك أي منهج جديد فعال، ولا أية تقنية جديدة قادرة على فرض السواء والإخلاص الفكري. وبدلا من ذلك سيكون هناك هياط ومياط في تلك المماحكات التي تدافع عن لامحدودية التأويل بأسره، وفي تلك الأيديولوجيات التي تدعي سرمدية وجزم قيمة الأدب، أو "الأدب الإنسانية" وماذلك إلا لأن المناهج التي تجزم على أنها قادرة أصلا على أن تتجز مهما تؤكد ذاتها بذاتها لاتفسح المجال لقيام دليل مناهض للدليل الواقعي. إن بمقدوركم أن تدعوا مثل هذا الموقف

بالتعديدي إن شئتم، أو بالبنائس إن كنتم تتذوقون الموقف الميلودرامي. وأما أنا من طرفي فأفضل النظر إليه بأنه فرصة سانحة للبقاء شكاكاً ونقاداً ودون أي إذعان لا للدوغمائية (البقينية) ولا للغم الحبوس.

وهكذا فإن المشكلة الخاصة التي تحدث لنظرية مهاجرة من مكان إلى آخر هي أنها تطرح نفسها كموضوع شيق جدير بالبحث. فلئن كان هناك ميسادين كالأكذب أو تاريخ الأفكار دون أية حدود محسومة أصلاً، ولئن كان معدوماً، على النقيض مما سبق، وجود أية منظومة يتعذر عليها تقبل فرض ذلك الشيء الذي هو بالأصل حيز نشاط مفتوح ومتعدد العناصر - أي الكتابة وتفسير النصوص - يصبح من الحكمة إثارة الأسئلة عن النظرية والنقد بتلك الطرق الملائمة للوضع الذي نجد أنفسنا فيه. وما يعنيه هذا القول، بادئ ذي بدء، هو المدخل التاريخي. ولذلك افترضوا قيام نظرية أو فكرة ما، كنتيجة لبعض الظروف التاريخية الخاصة، وهي على أوثق ارتباط بتلك الظروف، فماذا يحدث لها إن صادف وتم استعمالها مرة ثانية في ظروف مغايرة ولأسباب جديدة، ومرة ثالثة في ظروف أشد اختلافاً؟ وماذا بوسع هذا الشيء أن ينبئنا عن النظرية نفسها - عن حدودها، إمكاناتها، مشكلاتها الكامنة فيها - وماذا بمقدوره أن يوحي لنا حول العلاقة بين النظرية والنقد، من ناحية أولى، وبين المجتمع والثقافة من ناحية ثانية؟ إن العلاقة الوطيدة لهذه الأسئلة بصلب الموضوع سوف تتجلى في الوقت الذي يبدو فيه النشاط النظري كثيفاً وانتقائياً في آن واحد معاً، وفي الوقت الذي تتكشف فيه صعوبة تحديد العلاقة بين الواقع الاجتماعي وبين الخطاب النقدي المهيمن والساجر، وفي الوقت الذي يتبين فيه، نظراً لكل هذه الأسباب وغيرها من الأسباب التي أشرت للتو إليها، عمق الإتيان ببرامج نظرية لمصلحة النقد المعاصر.

إن كتاب لوكاش المعنون بـ "التاريخ والوعي الطبقي" (1923) حظي بالشهرة عن جدارة نظراً لتحليله ظاهرة التجسيد المادي، ألا وهي المصير الشامل الذي ابتليت به كل جوانب الحياة في عصر هيمنت عليه فيزيقية السلع. فيما أن الرأسمالية هي أكثر النظم الاقتصادية تمفصلاً وتخصيلاً كميّاً، فإن مانفرضه على الحياة والجهد البشريين في ظل سطوتها، كما يأتي بالبيانات لوكاش، يفضي إلى تحويل جذري لكل ماهو بشري وفياض ومطرود وعضوي ومتربط إلى أشياء ومواد وذرات مفككة، عديمة الحياة، ومن "مقتنيات" أناس آخرين. وعندئذ فالزمن، في مثل هذا الوضع، يتجرد من طبيعته الفياضة

والمتقلبة والتنوعية، ويتجمد على شكل سلسلة متواصلة مفصولة الحدين بمنتهى الدقة، وقابلة للقياس الكمي وملينة بالأشياء" القابلة للقياس الكمي أيضاً (أي "إداء" الصانع البشري أداء خاضعاً للتجسيد المادي ومصبوغاً بصبغة موضوعية بشكل آلي): أي أن الزمن يستحيل، بوجيز العبارة، إلى مدى زمني. وفي هذا المناخ الذي يستحيل فيه الزمن إلى مدى مادي مجرد قابل للقياس بمنتهى الدقة، ألا وهو ذلك للمناخ الذي هو للتو سبب ونتيجة إنتاج مقصد الجهد المخصص والمتبعثر ميكانيكياً وعلمياً، يقتضي الولجب بعزقة فحلة الجهد عقلياً وعلى نفس تلك الشاكلة. إن إضفاء السمة المادية على قوة عملهم وتحويلها إلى شيء مناقض لمجمل هويتهم الشخصية (وهي العملية التي يتم إنجازها بمجرد بيع قوة العمل تلك كسلعة) تتحول الآن، من ناحية أولى، إلى واقع حياتي دائم لا مفر منه في حياتهم اليومية. فهنا أيضاً لا يمكن للشخصية من فعل أي شيء يتعدى اللحظة البلهاء في الوقت الذي يجري فيه تقزيم وجودها إلى ذرة معزولة وتقدمها لقمة سائغة إلى نظام غريب. وأما من الناحية الثانية فإن التفكير الآلي الذي تنفك عنه عملية الإنتاج إلى عناصرها المكونة تدمر بدورها أيضاً تلك للروابط التي كانت قد ربطت فيما بين، الأفراد وجعلت منهم جماعة مشتركة في الأيام التي كان فيها الإنتاج لا يزال "عضوياً". وبهذا الإطار أيضاً تجعل الممكنة منهم ذرات مجردة معزولة إلى الحد الذي لا يعود فيه عملها يقرب فيما بينها على نحو مباشر وعضوي، إذ إن ذلك العمل يصبح عرضة بشكل متزايد للوساطة التي تتوسطها حصراً القوانين المجردة للممكنة التي تحبس الأفراد (7). ولئن كانت هذه الصورة للعالم بأسره كئيبة، فإن من الممكن مقارنتها بالوصف الذي وصفه لوكاش لما يحدث للفكر، أو للعقل "the subject" كما يسميه. وبعد أن يلقي لوكاش بوصف رائع مذهل عن تناقضات الفلسفة الكلامية من ديكرت إلى كانط إلى فيخته وهيجل وماركس، حيث يبين فيه تراجع العقل تراجعاً مطرداً إلى حالة من التأمل الشخصي السلبي واتخاذ موقفاً على مزيد ومزيد من الانفصال عن وقائع الحياة الصناعية المعاصرة الممزقة إرباً إرباً إلى حد مرعب، يمضي قدماً إلى وصف الفكر النيوجوازي الحديث بأنه قد وصل إلى طريق مسدود وأضحى متسماً ومشلولاً في وضع من السلبية النهائية. فالعلم الذي ينتج قائم على مجرد جمع الحقائق، ولذلك فالأشكال العقلانية للفهم لا يمكنها مجازة لاعقلانية المعطيات "données" المادية، وحين تبذل الجهود لإجبار "الوقائع" على الإذعان "للنظام" فإن بعزقتها والتجزئ الدائب لوجودها إلى ذرات إما أن يخلصا إلى تقويض النظام أو إلى تحويل العقل إلى سجل سلبي لأشياء منفصل بعضها عن بعض.

بيد أن هنالك شكلاً واحداً من أشكال الخبرة بمقدوره الإتيان بالتمثيل المادي لجوهر التجسيد وقصوره في الوقت نفسه: ألا وهو الأزمة. فلئن كانت للرأسمالية هي رمز التجسيد المادي بلغة الاقتصاد، يجب عندئذ أن تخضع الأشياء كافة، بما فيها الكائنات البشرية، للقياس الكمي ولنوال قيمة السوق. وهذا بالطبع هو ما يقصده لوكاش حين يتحدث عن التماثل تحت مظلة للرأسمالية، وهو ما يسميه في بعض الأحيان وكله لائحة هائلة متباعدة. فمن حيث المبدأ ما من شيء - لشيء لا شخص لا مكان أو لآزمان - متروك خارج تلك اللائحة، باعتبار أن من الممكن حساب أي شيء. ولكن هنالك ثمة لحظات يتحول فيها "الوجود النوعي للأشياء التي تعيش حيواتها خارج قوانين علم الاقتصاد كالأشياء بحد ذاتها ضحايا سوء الفهم والإهمال، كقيم انتفاع أو هنا يشير لوكاش إلى أشياء "لاعقلانية" من أمثال الوجدان والعاطفة والحظ، ويصبح فجأة بمثابة العامل الحاسم (فجأة أي بالنسبة للفكر العقلاني المتجسد مادياً). أو بدلاً من ذلك: فإن هذه القوانين تخفق في أداء وظيفتها ويصبح للعقل المتجسد مادياً غير قادر على إدراك أي نموذج في خضم هذه الفوضى" (8). ففي لحظة كهذه يغتكم العقل أو الفكر لحظته الوحيدة كي يهرب من التجسيد المادي: بالتفكير من خلال الشيء الذي يجعل الواقع يظهر بمظهر مجموعة من الأشياء وللمعطيات الاقتصادية. وإن مجرد التفكير نفسه عن العملية الكامنة خلف ما يبدو بأنه كان محط العطاء والتشيء بشكل أودي، يجعل من الممكن للعقل أن يعرف نفسه كفكر لا كشيء عديم الحياة، وأن يمضي قدماً بعد ذلك خلف الواقع التجريبي ليدخل حيز الإمكانية المأمول. فحين تستطيع أن تتصور، بدلاً من حيرتك في أمر قلة الخبز، العمل البشري، ومن ثم بالتالي المخلوقات البشرية التي تنتج الخبز وكفت عن ذلك لأن هنالك إضراباً للخبازين، تكون قد قطعت شوطاً لا بأس به على طريق معرفتك أن الأزمة معرضة للفهم لأن العملية معرضة للفهم، ولئن كانت العملية عرضة للفهم يكون كذلك كذلك عرضة للفهم شيء من الإحساس بالكل الاجتماعي الذي خلقه الجهد البشري. وقصارى القول فإن الأزمة تتحول إلى نقد الوضع القائم: فالخبازون مضربون بسبب ما، والأزمة يمكن تعطيلها، والنظام لا يعمل بشكل معصوم عن الخطأ، والفكر تكشف اتوه عن لتصممه على الأشكال الموضوعية المتحجرة.

إن لوكاش ليضع هذا كله في ضوء العلاقة بين الفكر والشيء. بيد أن الإنصاف المناسب لهذه المباحة يتطلب متابعتها إلى النقطة التي يبين فيها أن

التسوية بين الفكر والشيء ستكون أمرا ممكنا، على الرغم من إقراره أن مثل هذا الاحتمال بعيد جدا في غياهب المستقبل. ومع ذلك فهو على يقين أن بلوغ مثل هذا المستقبل أمر محال بدون تحويل الوعي التأملي السلبي إلى وعي نقساذ وفعال. فالوعي النقدي (الوعي الذي يدرك أنه ثابت عن الأزمة) يصبح مدركا بشكل حقيقي، في افتراضه وجود واسطة بشرية خارج متناول التجسيد المادي، لقوته "التي تدلّ بلا انقطاع لتقويض الأشكال الموضوعية التي تحدد حياة الإنسان" (9). إن الوعي ليمضي قدما إلى ماخلف المعطيات التجريبية وليسدر، دون أن يختبر عمليا، للتاريخ والمجموعة، والمجتمع ككل - أي تلك الوحدات التي أخفاها للتجسيد المادي وتكرر لها في آن واحد معا. فالوعي الطبقي، في جوهره، موضع الظن بأنه يحاول أن يشق طريقه من قلب البعزقة إلى الوحدة، كما أنه موضع الظن بأنه مدرك لموضوعيته الخاصة كشيء فعال ونشيط، وشعري أيضا بأعمق المعاني (وعلينا هنا أن نشير إلى أن لوكاش كان قد ساق الحجج، قبل عدة سنوات من صدور كتابه "التاريخ والوعي للطبقي"، على أنه ليس من الممكن التغلب على قيود النظرية المحض وقيود الأخلاق المحض إلا في ميدان الجمال، حيث كان يقصد بالأولى تلك النظرية العلمية التي ترمز موضوعيتها نفسها إلى تجسيدها المادي نفسه، أي إلى عبوديتها للأشياء، في حين أنه كان يقصد بالثانية ذاتية كانتية ليس لها أية علاقة بأي شيء إلا ذاتيتها هي. وما من شيء إلا العنصر الجمالي يحول معنى الخبرة إلى خبرة معاشة في شكل مستقل ذاتيا، وبذلك يصبح التفكير والشيء شيئا واحدا (10).

والآن بما أن الوعي يرقى فوق الأشياء، فهو يدخل مضمار الاحتمالية، أي مضمار الإمكانية النظرية. إن الإلحاح الخاص الذي يلحه وصف لوكاش لهذا هو أن لوكاش يصف شيئا بعيدا بعض الشيء عن مجرد التهرب إلى ميدان الخيال الجامع. فالوعي الذي يتوصل إلى الوعي الذاتي ليس هو البتة كما بوفاري في تظاهرها أنها سيدة في (يونفيل). إن الضغوط المباشرة التي يمارسها القياس الكمي الرأسمالي، أي الإعداد للصاوم للأنحة عن كل شيء على سطح الأرض، يتواصل الشعور بها كما يرى لوكاش، وأما الشيء الوحيد الذي يتبدل فهو أن العقل يدرك طبقة من الكائنات على شاكلته تتمتع بقوة التفكير عموما، لاستوعب الحقائق إلا لكي تنظمها على شكل زمر، كما أنها تترك العمليات والاتجاهات التي لا يتيح فيها التجسيد المادي ظهور دليل سوى دليل الذرات عديمة الحياة. وهكذا فإن الوعي الطبقي يبدأ بالوعي النقدي. فالتطبقات ليست واقعية بتلك

الطريقة التي تكون بها الأشجار والبيوت والحقبة، إذ إن من الممكن إرجاعها إلى الوعي الذي تستغل طاقته لافتراض نماذج مثالية تعثر على نفسها فيها بصحبة كائنات أخرى، إن الطبقات نتيجة فعل من أفعال العصيان المسلح يرفض الوعي من خلاله أن يكون مقيداً بعالم الأشياء، ألا وهو المكان الذي كان مقيداً فيه في مخطط الأشياء للرأسمالي.

لقد انتقل الوعي من عالم الأشياء إلى عالم النظرية. وعلى الرغم من أن لوكاش قد وصفه على أحسن ما يكون الوصف المتاح لفيلسوف ألماني شاب- بلغة طائفة بالميتافيزيك والتجريدات أكثر من اللغة التي كنت أستعملها- يجب علي ألا ننسى بأنه يقوم بفعل من أفعال العصيان السياسي. إن بلوغ النظرية يعني تهديد التجسيد المادي، علاوة على تهديد مجمل النظام البورجوازي الذي يعتمد عليه التجسيد المادي، بالتدمير. ولكن هذا التدمير، كما يؤكد لقرائه، ليس بمثابة تمزيق وحيد لا يتكرر للحجاب الذي يقطع عملية التجسيد المادي وإنما هو تناوب ذاتي للتجريد والتناقض والتحرك" (11). فالنظرية، بوجيز العبارة، تكون موضع الاغترام كنتيجة للعملية التي تبدأ حين يختبر الوعي لأول مرة التحجر المريع الذي هو عليه في التجسيد المادي الشامل لكل الأشياء تحت مظلة الرأسمالية، ولكن حين يمتد الوعي (أو يصنف) نفسه كشيء معارض لأشياء أخرى، وحين يشعر بنفسه أنه مقاوم للتشبيء (أو أنه بمثابة الأزمة في صميم التشبيء)، يبرز وعي التغيير في الحالة الراهنة، وفي الختام يتطرح الوعي، إبان تحركه نحو الحرية والتحقيق، لاستكمال تحقيق الذات، ألا وهي بالطبع تلك العملية الثورية التي تمتد معافات إلى الأمام في المستقبل، والتي ليس من الممكن الآن إدراكها إلا كنظرية أو مشروع.

وما هذا الشيء إلا بالمادة المتهورة فعلاً. ولقد أوجزتها كي أطرح مؤشراً بسيطاً عن عتو ردود الأفعال لأفكار لوكاش عن النظرية على النظام السياسي الذي جاء على وصفه يمثل هذا الاتزان والرعب المخيفين. فالنظرية بالنسبة إليه كانت بمثابة الشيء الذي أنتجه الوعي، لا على شكل نقادي الواقع بل على شكل إرادة ثورية ملتزمة مطلق الالتزام بالنزعة الدنيوية والتغيير. إن وعي البروليتاريا كان يمثل، بالنسبة لوكاش، النقيض النظري للرأسمالية، كما أن البروليتاريا التي كان يعينها ماكلن لها أن تتشبه البيت، كما قال ميرلوبونتي وآخرون، بمجموعة من العمال الهنغاربيين ذوي الثياب الزرقة والوجوه المتجهمة. فالبروليتاريا كانت رمز الوعي الذي يتحدى التجسيد المادي، والعقل الذي يؤكد

طاقاته فوق المادة المحض، وللوعي الذي يطالب بحقه النظري في إقامة عالم أفضل خارج إطار عالم الأشياء البسيطة. وبما أن الوعي للطبقي ينجم عن عمال عاملين ومدركين للواقع الذي هم عليه، فإن على النظرية ألا تفقد ارتباطها بتأناً بجذورها في السياسة والمجتمع والاقتصاد.

هذا هو إذاً لوكاش وهو يصف أفكاره عن النظرية - وطبعاً عن نظريته حول التبدل للتاريخي الاجتماعي - في مطلع العشرينيات. هيا وتأملوا الآن تلميذ لوكاش ومريده لوسيان غولدمان الذي كان كتابه المعنون بـ "الإله الخبيء" (1955) بمثابة إحدى أوائل المحاولات ومن بين أروعها لوضع نظريات لوكاش موضع للتطبيق العملي الاستبحاري. ففي دراسة غولدمان لباسكال وراسين جرى تحويل الوعي الطبقي إلى "رؤية دنيوية"، أي إلى شيء ماهو بالوعي المباشر بل بالوعي الجماعي الذي يعبر عنه عمل بعض أكابر الكتاب الموهوبين (12). ولكن هذا ليس كل ما في الأمر. فغولدمان يقول أن هؤلاء الكتاب يستمدون نظرتهم الدنيوية من ظروف اقتصادية وسياسية حاسمة شائعة بين أفراد زمريتهم، بيد أن النظرة الدنيوية نفسها لها منطلقها لأفسي التفاصيل التجريبية بمقدار ماهو في إيمان بشري بوجود الحقيقة "التي تتجاوزهم كأفراد وتجد تعبيرها في عملهم" (13). ولما كان غولدمان يكتب كأستاذ ملتزم سياسياً، (لا على غرار لوكاش المناضل المعني بالأمر على نحو مباشر)، فإنه يسوق الأدلة على أن عمل باسكال وراسين، باعتبارهما كتّابين من ذوي الامتيازات، يمكن أن يشكل كلاً متكاملًا هاماً من خلال عملية تنظير ديالكتيكي، ألا وهي تلك العملية التي يعزى فيها الجزء إلى الكل، والتي يتحقق فيها تجريبياً ذلك الكل المفروض من خلال الأدلة التجريبية. وهكذا فإن النظرة إلى نصوص بأم عينها هي أنها أولاً: تعبر عن رؤية دنيوية، وثانياً: أن الرؤية الدنيوية هي ما يشكل كل الحياة الاجتماعية والفكرية للجماعة (أي الجماعة المدعوة باسم جانسيني بسور رويال)، وثالثاً: أن أفكار ومشاعر الجماعة هي للتعبير عن حياتهم الاجتماعية والفكرية (14). وفي هذا كله - حيث يسوق الأدلة غولدمان بروعة وفخامة نموذجيتين - يكون المشروع للنظري، أي الدائرة التأويلية، بمثابة عرض للتلاحم: بين الجزء والكل، بين الرؤية الدنيوية والنصوص في أدق تفاصيلها،

بور رويال: مؤسسة القارية غربي باريس أنشئت منذ عام 1638 حتى عام 1704 حيث أغلقتها البابا بامر بابوي لأنها صارت بؤرة القارية حيث كان الأساقفة فيها يعملون في مضمار علم اللغة - جانسيني: نسبة إلى كورنيل جانسين، صاحب المذهب الديني في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية - للمترجم.

بين واقع اجتماعي حاسم وبين كتابات بعض الأفراد الموهوبين بشكل استثنائي ضمن جماعة ما، فالنظرية، بكلمات أخرى، هي ميدان الباحث، هي المكان الذي تتوحد فيه الأشياء المتباينة، والأشياء المتفككة بمنتهى الوضوح، لكي تتطابق فيما بينها تطابقاً تاماً: الاقتصاد والعملية السياسية والكاتب الفارد وسلسلة من النصوص.

إن الدين الذي يدين به غولدمان للوكاش دين واضح، على الرغم من عدم الإشارة إلى أن ما هو تناقض مضحك، لدى لوكاش، بين الوعي النظري وبين الواقع المتجسد مادياً قد تحول وتموضع، على يد غولدمان، إلى تطابق مأساوي بين الرؤية الدنيوية وبين الوضع الطبقي للتعيس الذي كانت عليه طبقة "أشباه النبلاء" الفرنسية في مؤخر القرن السابع عشر. ففي حين أن الوعي الطبقي لدى لوكاش يتحدى النظام الرأسمالي، لأبل ويتمرد عليه لمقاومته فعلاً، نجد أن النظرة المأساوية إليه من لدن غولدمان موضع التعبير التام والمطلق من قبل أعمال باسكال وراسين. إن من الصحيح أن نقول أن النظرة المأساوية ليست موضع التعبير المباشر من قبل ذينك الكاتبين، وصحيح أيضاً أن نقول أن الباحث الحديث بحاجة ماسة، للإتيان بالتطابق بين الرؤية الدنيوية وبين التفاصيل التجريبية، لأسلوب من أساليب البحث الديالكتيكية البالغة التعقيد، مع العلم أن التكيف الذي أجراه غولدمان على نظرية لوكاش ونزع عنها دورها الثوري، فمجرد وجود الوعي الطبقي، أو النظري، بالنسبة للوكاش، كاف بحد ذاته للإيحاء له بمشروع الإطاحة بالأشكال الموضوعية. وأما بالنسبة لغولدمان فإن إدراك الوعي الطبقي أو الجماعي ما هو قبل أي شيء إلا ضرورة استبحارية ومن ثم التعبير - في أعمال كتاب من ذوي الامتيازات الرفيعة - عن وضع اجتماعي محدود بشكل مأساوي. إن الوعي المنسوب لمصدره لدى لوكاش هو حاجة نظرية متمثلة على الإثبات، ولو أنها حاجة نظرية مسبقة بشكل مطلق، إن كان المرء يود الإتيان بالتغيير في الواقع الاجتماعي، إذ في النسخة التي جاء بها غولدمان عن ذلك الوعي، وهي النسخة المقصورة باعتراف الجميع على وضع محدود جداً، يقوم للتعبير عن النظرية والوعي في الرهان الذي يراهه باسكال على إله صامت ومجرب عن الأنظار "deus absconditus"، كما ويقوم التعبير

"أشباه النبلاء: طبقة من الأغنياء كانوا يشتركون لقب النبلاء بالمال ولكن ما كان يحق لهم توريث اللقب لأبنائهم - المترجم.

النص والواقع السياسي. ولئن وضعنا الأمر في إطار آخر لقلنا إن النظرية عند لوكاش تبدأ كنوع من التنافر الممنوع من التقليص بين العقل والشيء، في حين أنها بالنسبة لغولدمان هي العلاقة المتماثلة التي من الممكن رؤيتها موجودة بين جزء فارذ وكل مقلهم.

إن الفرق بين النسختين المطروحتين عن نظرية لوكاش حول النظرية لفرق واضح تماماً: فلوكاش يكتب كمشارك في صراع (الجمهورية السوفييتية الهنغارية لعام 1919)، في حين أن غولدمان يكتب كمؤرخ منفي في السوربون. فانطلاقاً من وجهة نظر واحدة يمكننا أن نقول أن التكيف الذي كيف به غولدمان نظرية لوكاش يخفض منزلة النظرية، يقلل من أهميتها، يشذّبها بعض الشيء وفق مقتضيات أطروحة دكتوراه في باريس. ولكنني لا أتصور هنا أن ذلك التخفيض يلطوي على أي مضمون أخلاقي، بل إنه (كما يدل أحد معانيه الثانوية) ينقل تخفيض اللون، وزيادة ابتعاد المسافة، وفقدان القوة المباشرة الذي يطرأ حين إجراء المقارنة بين أفكار غولدمان عن الوعي والنظرية وبين المعنى والدور اللذين يقصدهما لوكاش بالنظرية. وليس في نيتي فضلاً عن ذلك أن أوحى أن هنالك شيئاً من الخطأ الكامن في التحويل الذي حول به غولدمان الوعي من وعي مقاوم ومعارض معارضة جذرية إلى وعي بمقدوره استيعاب التناقض والتماثل. فكل مالي الأمر لا يعدو القول بأن الوضع قد تغير بما يكفي لحدوث التخفيض، مع أنه مامن شك لي أن قراءة غولدمان للوكاش تحو تلك المسحة النبوية تقريباً عن النسخة التي جاء بها هذا الأخير عن الوعي.

بالكثرة ماتعودنا أخيراً على أن نسمع أن كل الاقتباسات والقراءات والتأويلات ماهي إلا قراءات مغلوبة وتأويلات مغلوبة حتى كدنا أن نعتبر أن حادثة غولدمان/لوكاش ليست إلا قسطاً ضئيلاً آخر من الدليل على أن أي إنسان، حتى الماركسي، يسيء القراءة ويسيء التأويل. بيد أنني أعتبر أن مثل هذا الاستنتاج مقنع بتاتاً. فهو يوحى ضمناً، قبل أي شيء آخر، أن البديل الممكن الوحيد عن النسخ الذميمة هو القراءة المغلوبة الخلاقة، وأن إمكانية الوساطة شيء لا وجود له. وثانياً: إن الفكرة القائلة أن كل القراءة قراءة مغلوبة ماهي أساساً، حين يصار إلى رفعها لسوية مبدأ عام، إلا إلغاء لمسؤولية الناقد. فليس من الكافي بتاتاً بالنسبة للناقد الذي يحمل فكرة النقد على محمل الجد أن يقول بمنتهى البساطة أن التأويل هو إساءة تأويل، أو أن الاقتباسات تنطوي ضمناً على قراءات مغلوبة بشكل لامناص منه. إن الأمر على النقيض من ذلك تماماً: إذ

يبدو لي أن من الممكن تماماً تقويم القراءات المخطوطة (بالشكل الذي تحدث فيه) بأنها جزء من الانتقال التاريخي الذي تنتقله الأفكار والنظريات من إطار إلى آخر. لقد كتب لوكاش لصالح وضع، وفي وضع، كان ينتج أفكاراً عن الوعي والنظرية، وأفكاراً مختلفة جداً عن الأفكار التي جاء بها غولدمان في وضعه الذي كان فيه. فلئن تدعو عمل غولدمان بأنه قراءة مخطوطة لعمل لوكاش، ولئن تربط للتو مباشرة بين قراءة مخطوطة لنظرية عامة عن التأويل وبين إساءة التأويل، يعني عدم إعاره أي اهتمام نقدي للتاريخ وللوضع اللذين يلعبان كلاهما دوراً هاماً وحاسماً في تغيير أفكار لوكاش وتحويلها إلى أفكار خاصة بغولدمان. وإن هنغاريا في عام 1919 وباريز في أعقاب الحرب العالمية الثانية تمثلان محيطين مختلفين الاختلاف كله. وإلى الحد الذي تتم فيه قراءة لوكاش وغولدمان قراءة دقيقة، يصبح بمقدورنا إلى ذلك الحد نفسه أن نفهم التغيير النقدي في الزمان وفي المكان- الذي يحدث بين كاتب وآخر، مع العلم أنهما يعتمدان معاً على نظرية لإنجاز شيء معين من العمل الفكري. وهذا ما من حاجة تدعوي للجوء إلى نظرية عن التداخل النصبي الذي لا حدود له لكي تكون نقطة أرخميدس خارج إطار الوضعين معاً. فالرحلة الخاصة من هنغاريا إلى باريز، بكل ما يلزم عنها من نتائج، تبدو قاهرة جداً وكافية جداً لصالح التمهيد النقدي، إن لم تكن راغبين في الاستغناء عن الوعي النقدي والجوء إلى الشعوذة النقدية.

ففي المقارنة بين لوكاش وغولدمان، نتيقن من الحد الذي تكون فيه النظرية رد فعل على وضع تاريخي واجتماعي محدد، ألا وهو الوضع الذي تشكل فيه المناسبة الفكرية قسماً منه. وهكذا فإن الشيء الذي يكون وعياً متبرداً في مثل من الأمثلة يصبح رؤية مأساوية في مثل آخر، وذلك نظراً لتلك الأسباب التي تتوضح عند إجراء مقارنة جادة بين بوانيسيت وباريز. وهذا لا تحوطني الرغبة إلى الإشارة بأن بوانيسيت وباريز هما اللتان حددتا نوعية النظرية لدى كل من لوكاش وغولدمان، بل ما قصد بالقول هو أن بوانيسيت وباريز هما الشرطان الأوليان المنوعان من التقليص، وهما الشرطان اللذان يطرحان الحدود ويمارسان الضغوط التي يرد عليها كل كاتب منهما، مع التسليم بداهة بمواهب ونوازع واهتمامات كل منهما على حدة.

هيا بنا الآن لجتاز خطوة إضافية مع لوكاش، أو بالأحرى مع تلك النسخة

* من المرسوم عن أرخميدس قوله أنه لو كانت له نقطة يقف فيها على سطح الأرض لتمكن من تحريك العالم كله - لترجم.

التي استخدمها غولدمان عن لوكاش: أي نسخة غولدمان التي أفاد منها ريموند وليامز. فيما أن وليامز كان قد ترعرع في تراث الدراسات الإنكليزية في كامبردج وتكرب على تقنيات ليفز وريتشاردز، كان تكوينه تكوين ذلك المتبحر الأدبي الذي لم تكن فيه أية فائدة للنظرية. إنه يتحدث بلغة تثير الحنق إلى حد ما عن الكيفية التي تمكن مفكرين تتقنوا بالطريقة التي تتقف بها من أن يستخدموا "لغة مستقلة تحدد ذاتها بذاتها" وتحدد التفاصيل الدقيقة الملموسة عبادة الأصنام، الأمر الذي كان يعني أن بمقدور المفكرين التقرب من السلطة والتحدث بلغة التطهير عن أدق الرموز، وأن عليهم أن يجامروا بالولاء للتجسيد المادي لابتئة استنتاجه، وأن يتحدثوا بدلاً من ذلك عن التلازم الموضوعي، لا لتبيين مكان التسوية على الرغم من معرفتهم بموضع التفتيس (15). فما هو وليامز يخبرنا أن غولدمان جاء إلى كامبردج في عام 1970 وألقى محاضرتين هناك. وهذه الزيارة كانت حدثاً ضخماً، طبقاً لما جاء به وليامز في المقالة التذكارية الشجيرة التي كتبها عن غولدمان بعد مماته، وذلك لأنها طرحت النظرية على كامبردج، كما يدعي وليامز، حيث استوعبها واستخدمها، بالشكل الذي كانت عليه، كل المفكرين المتصلحين في التراث الأوربي للرئيسي. ولقد حرص غولدمان وليامز على إطرار مساهمة لوكاش كونها جعلتنا نفهم تلك الكيفية التي استحال بها التجسيد المادي إلى موضوعية زائفة بمقدار ما كان الأمر يتعلق بالمعرفة، وإلى تشويه يخر، في الوقت نفسه أيضاً، كل ثانيا الحياة والوعي أكثر من أي شكل آخر من أشكال النشاط البشري في عصر "هيمنة الفعلية الاقتصادية على كل مل عداها من الفعاليات البشرية". ويتابع وليامز قائلًا:

إن فكرة الانجماع كانت إذا سلاحاً نقدياً ضد هذا التشويه بالحصر، لابل وضد الرأسمالية نفسها في حقيقة الأمر. ومع ذلك لم يكن هذا الإجراء بمثابة نزعة مثالية - أي تأكيد سيادة قيم أخرى. ولكن على العكس تماماً: فكما أن هذا التشويه لا يمكن فهمه في جذوره إلا من خلال تحليل تاريخي لنوع خاص من الاقتصاد، كذلك محاولة التغلب عليه وتجاوزه لا يمكن أن تقوم في شاهد فارد أوفي فعالية مستقلة، وإنما تقوم في جهد عملي بغية العثور على غايات اجتماعية إنسانية أسمى، وتوكيدها وتوطيدها، بوسائل اقتصادية وسياسية وإنسانية أسمى (16).

ومرة ثانية تعرضت فكرة لوكاش وهي في هذه الحالة الفكرة الثورية

العننية عن الانجماع- لشيء من الترويض. فيدون أية رغبة عندي بشكل من الأشكال للتقليل من أهمية ماقطته أفكار لوكاش (من خلال غولدمان) لصالح الدراسات الإنكليزية وقتما كانت في حالة جمود عليل في كامبردج في مؤخر القرن العشرين، أرى أن الحاجة الماسة تدفعني للقول بأن تلك الأفكار قد صيغت بالأصل لتفعل شيئاً أكثر من مجرد قلقة حفة من أكابر أساتذة الأدب. بيد أن هذه النقطة نقطة واضحة ناهيك عن أنها بسيطة، إذ إن الأهم هو التالي: فنظراً لأن كامبردج ماهي بوابست الثورية، ونظراً لأن وليامز ماهو لوكاش المناضل، ونظراً لأن وليامز ناقد تأملي- وهذه نقطة عويصة- أكثر مما هو ثوري ملتزم، فإن بمقدوره رؤية حدود نظرية ماتبدأ كفكرة تحريرية ولكنها يمكن أن تتحول، على الرغم من ذلك، إلى فخ لذاتها هي.

على أعلى المستويات العننية كان يسيراً علي أن أوافق [على أن نظرية لوكاش عن الانجماع كانت رداً على التجسيد المادي]. ولكن الحديث عن مجمل قوة التفكير بلغة الانجماع يعني التوكيد على أننا جزء منه، أي وضع كل وعينا وعملنا ومناهجنا في زاوية نقدية محفوفة بالمخاطر. لقد كان في ذلك الميدان الخاص، ميدان التحليل الأدبي، هذه العقبة الواضحة: ألا وهي أن معظم العمل الذي كان علينا أن نتفحصه كان نتاج نفس هذا الوعي المتجسد مادياً. حتى إن ذلك الشيء الذي ظهر بمظهر الغنمية المنهجية (الميثودولوجية) صار، وعلى جناح السرعة، مظنة الفخ المنهجي. ولكن لما يكن بوسعي حتى الآن إطلاق هذا الحكم النهائي على لوكاش كوني لما أتوصل بعد إلى عمله كله، غير أن بعض ما جاء في عمله على الأقل، كالتبصرات الأساسية الواردة في كتاب "التاريخ والوعي الطبقي"، التي تتصل حالياً منها ولو بشكل جزئي، تتعد ترجمته إلى ممارسة نقدية [وهنا يلج وليامز إلى الفصل التالي الذي أصدره لوكاش عن الواقعة الأوروبية، والذي كان أقل صقلًا بكثير من كتاب "التاريخ و...."] فضلاً عن أن بعض العمليات الأقل إتقاناً تدأب على معاودة الظهور -ولا سيما ما يتطرق منها بالقاعدة والهيكل الطوي. وأما أنا فلا أزال أقرأ غولدمان بروح من التعاون والنقد ولا أزال أطرح السؤال نفسه لأنني على ثقة تامة أن تطبيق الانجماع لا يزال بالنسبة لأي واحد منا، وفي أي زمان، غاية في العصر لا

بل وغاية في الوضوح أيضاً.

إن هذا المقطع لمثار الإعجاب، ولكن على الرغم من أن وليامز لا يقول شيئاً عن التكرار الكرار في العمل الذي أصدره غولدمان لاحقاً، فإن من الأهمية بمكان كبير أن يكون قد تعلم، ولو من نظرية إيمان آخر، رؤية حدود النظرية ولا سيما حقيقة إمكانية تحول الغنمية إلى فخ، إن تم استخدام النظرية بشكل عشوائي وكرار وبلا حدود. فما يحنيه، على ما أتصور، هو أن أية فكرة ما أن يكون لها رواجها نظراً بملتهى الوضوح لفعاليتها وقوتها حتى تقوم كل الاحتمالات، خلال مهاجراتها، لتقزيمها وتصنيفها وتوسيعها وشاح المؤسسات. إن ذلك العرض الرائع المعقد الذي عرض به لوكاش ظاهرة التجسيد المادي استحال بالفعل إلى نظرية تأملية بسيطة، ولو إلى حد ما طبعاً، على يدي غولدمان، مع العلم أن وليامز لم يقل ذلك عن صديق قديم مات منذ عهد قريب لأنه كان حزناً عليه ذلك الحزن الوقور. فالتماثل، بعد كل ما قيل، ما هو إلا نسخة منقحة عن نموذج القاعدة والهيكل العلوي الدولي الثاني القديم.

إن تأملات وليامز، علاوة على تذكيرها لنا بالشئ الذي يحدث بالتحديد لنظرية طليعية، تساعدنا على الإتيان بتعليق آخر حول النظرية بعد أن تنطبق من صميم وضع ما وتصبح من ثم قيد الاستخدام وتهاجر وتحظى بالقبول على نطاق واسع. فلئن كان من الممكن لنظرية "التجسيد والانجماع" (إن حولنا الآن نظرية لوكاش إلى عبارة موجزة لتبسيط المرجعية) أن تكون أداة للتقليص، لن يكون هنالك أي سبب يمنعها من أن تكون شاملة جداً وفعالة جداً بدون القسطاع، وأن تنتشر عادة فكرية على أوسع نطاق. وبوجيز العبارة، إن كان بمقدور نظرية ما أن تنزل إلى تحت، إن جاز التعبير أي أن تصبح تقليصاً نوعياً لنسختها الأصلية، يكون بمقدورها أيضاً أن ترتفع إلى فوق حتى تصل إلى نوع من اللاتناهي الرديء، ألا وهو الاتجاه الذي كان يقصده لوكاش نفسه بخصوص نظرية التجسيد والانجماع. فالحديث عن نبذ لا يكمل ولا يمل للأشكال الموضوعية، والحديث كما يتحدث في المقالة عن الوعي الطبقي، عن كيفية كون النهاية المنطقية للتغلب على التجسيد المادي هي الإبادة الذاتية للطبقة الثورية نفسها، يعني أن لوكاش قد دفع نظريته أشواطاً إلى الأمام وإلى الأعلى، أي إلى حد غير مقبول (في رأيي أنا). إن التناقض الذي تتطوي عليه هذه النظرية-

* الاتحاد الدولي للأحزاب الاشتراكية والقيادات العمالية الذي بدأ في باريس عام 1889 ولهذه خلال الحرب العالمية الأولى - المترجم.

ولربما معظم النظريات التي تتطور كردود على ضرورة التحرك والتبدل - هو أنها تخاطر بالتحول إلى مبالغة نظرية، إلى مسح نظري لذلك الوضع الذي صيغت بالأصل لمعالجته أو للتغلب عليه. فكل من يصف المرء "تعلقاً دائماً بالتحجور والتناقض والتحرك" نحو الانجماع كعلاج نظري للتجسيد للمادي ما هو إلا، بمعنى ما، استبدال صيغة ثابتة بصيغة أخرى. وإن القول عن النظرية والوعسي النظري بأنهما، كالقول الذي يقوله لوكاش، يتدخلان في التجسيد المادي ويستهلان عملية ليس بالقول الدقيق بما يكفي كي يأخذ في اعتباره، وفي حساباته، التفاصيل وضروب المقاومة التي يبديها واقع حرون متجسد مادياً للوعسي النظري. وعلى الرغم من النهاء الذي يتحلى به الوصف الذي جاء به لوكاش للتجسيد المادي، وعلى الرغم من كل دقته فيه، فإنه لم يكن قادراً على أن يرى كيف أن التجسيد المادي نفسه حتى تحت مظلة الرأسمالية لا يمكن أن يكون كلي الهيمنة - ما لم يكن لوكاش مستعداً بالطبع أن يترك شيئاً يقول بأن الانجماع النظري (وسيلته الثورية للتغلب على التجسيد المادي) أمر ممكن، أي أن الانجماع على شكل تجسيد مادي كلي الهيمنة أمر ممكن نظرياً تحت مظلة الرأسمالية. فلئن كان التجسيد للمادي كلي الهيمنة، كيف يكون إذا بمقدوره لوكاش أن يفسر عمله هو كشكل من أشكال الفكر البديل تحت وطأة التجسيد المادي؟

ولربما أن هذا بقضه وقضيضه مجرد هياط ومياط وشعوذة. ومع ذلك يبدو لي أن المسافة التي نأى بها وإياهم عن لوكاش الشاب للمتأجج حماسة تنطوي، مهما كانت بعيدة زماناً ومكاناً، على فضيلة استثنائية حتى بالنسبة لبرودة تأملاته النقدية حول لوكاش وغولدمان اللذين لولا ذلك لكان فكراً على أوثق ارتباط حميم معهما كليهما. فهو يأخذ عن هذين الرجلين إدراكاً نظرياً نفاذاً بالقضايا التي ينطوي عليها ربط الأدب بالمجتمع، بالشكل الذي يطرحه فيه في مقالته النظرية الوحيدة المتلى المعنونة بـ "القاعدة والهيكل الطوي في النظرية الثقافية الماركسية". فالمصطلحات الفنية المطروحة في النظرية الجمالية الماركسية لرسم حدود ذلك الميدان المتعرج والمعقد القائم بين القاعدة والهيكل الطوي لمصطلحات غير وإقية بالعرض على العموم، ولذلك فإن وإياهم يمضي قسماً للإتيان بالعمل الذي يجسد نسخته النقدية عن النظرية الأصلية. إنه يعرض نسخته على أحسن ما يرام، كما أقصود، في كتابه المعنون بـ "السياسة والأدب" حيث يقول: "مهما بلغت هيمنة نظام اجتماعي ما، فإن معنى هيمنته نفسها تقتضي

ضمناً بوجود تحديد أو اصطفاء للفاعليات التي يغطيها، ولذلك أن يكون بوسعه تحديداً استفاد كل الخبرة الاجتماعية التي تشتمل دائماً، نظراً لذلك، على حيّز لقيام أفعال بديلة ونوايا بديلة من تلك التي لما تتبلور بعد كمؤسسة اجتماعية أو حتى كمشروع اجتماعي" (18) فكتاب "الريف والمدينة" يدون كلاً من حدود الهيمنة وبدائلها على شكل ردود أفعال عليها، مثلاً عليه الأمر في حالة جون كلير الذي يسم عمله "نهاية الشعر الرعوي" كتقليد منهجي لوصف الريف الإنكليزي بمجرد الصدمة التي واجهته جراء اصطدامه بالخبرة الريفية الفعلية. إن نفس وجود كلير كشاعر صار محفوفاً بالمخاطر نظراً لإزالة النظام الاجتماعي المقبول من المشهد المؤلف الذي تزيها بالزي المثالي على أيدي جونسون وثومسون، الأمر الذي أدى إلى ذلك التحول الذي تحول به كلير - كإجراء بديل لما يكن وقتها قد صار موضع التحقق الكامل ولما يكن قد استسلم الاستسلام المطلق للعلاقات اللاإيمانية التي ترسخت في ظل نظام استغلال السوق - إلى "اللغة الخضراء للطبيعية" أي إلى الطبيعة لتكون هدف للتجديد بطريقة جديدة على ألسنة أكابر الشعراء الرومانسيين" (19).

ما من سبيل لتقريب الحقيقة التي مفادها أن وليامز ناقد هام نظراً لمواجهته وتبصراته. بيد أنني على قناعة أن من الخطأ التقليل من أهمية الدور الذي لعبه في كتاباته الناضجة ذلك الشيء الذي كنت أدعوه بالنظرية المستعارة أو المهاجرة. فعلياً أن نستعير بالتأكيد إن كنا نريد التلمص من كوابح محيطنا الفكري المباشر. ونحن بأمن الحاجة لنظرية لكل أنواع الأسباب التي قد ينطوي تكرارها الآن على ملل كبير. ولكن الشيء الذي نحتاجه أكثر بكثير من النظرية هو الإدراك النقدي الذي مفاده أنه ما من نظرية قادرة على التنبؤ بكل الحالات التي قد تكون مفيدة فيها، وتغطية تلك الحالات وتطويقها. وهذا القول ما هو إلا طريقة أخرى للقول، كما يقول وليامز، بأنه ليس بوسع أي نظام فكري أو اجتماعي أن يكون على هيمنة كبيرة إلى الحد الذي يجعله لا محدوداً في قوته. وهكذا فإن وليامز يتوفر له ذلك الإدراك النقدي الذي يستخدمه بمنتهى التعقل لكي يصف ويسوغ ويصقل استعاراته من لوكاش وغولدمان، علماً أن علينا أن نعجل ونضيف أن حيازته ذلك الإدراك لا تجعله معصوماً عن الخطأ ولا أقل تعرضاً للمغالاة. ولكن ما لم تكن النظرية قاطعة، من خلال جوانب نجاحها أو جوانب فشلها، حيال هذا الوجود الفوضوي أساساً، والسائب أساساً، الذي يشكل قسماً كبيراً من الأوضاع الاجتماعية والتاريخية (وهذا ينطبق سواء بمواء على

النظرية التي تتبثق من أي مكان وعلى النظرية "الأصلية"، فإنها تصبح فحاً
إيديولوجياً لتصيد وتسمّر مستخدميها والشئ الذي يدور استخدماها عنه في أن
واحد معاً. وفي هذه الحالة يصبح النقد أمراً غير ممكن أبداً.

فالنظرية، باختصار، لا يمكن لها أن تكون كاملة البتة، شأنها بذلك شأن
ولوع المرء بالحياة اليومية ولوعاً لا سبيل لاستفاده أبداً من خلال الإتيان
بمتشابهات عنه أو بصور نمونجية أو بتجريدات. إن المرء ليستمد المتعة بالتأكد
من فلاحه في أن يجعل الأدلة تحتل مكانها المناسب في مخطط نظري أو تفعل
فعلها فيه، وإن لمن السخف بمكان كبير أن يتقول المرء أن "الوقائع" أو
"النصوص العظيمة" لا تستدعي أي إطار عمل نظري أو أي منهج لتكون
بموجبه موضع إطار مناسب أو قراءة مناسبة. فما من قراءة حيادية أو بريئة،
وعلى المنوال نفسه ما من نص وما من قارئ إلا، إلى حد ما، نتاج مطلق
نظري مهما كان هذا المنطلق ضمنياً أو لا شعورياً. وهأنذا أسوق الحجج على
ألنا نميز بين النظرية وبين الوعي النقدي بالقول أن هذا الأخير نوع من أنواع
الإحساس المكاني، أي نوع من أنواع تقدير المقدرة الشخصية على تحديد موقع
النظرية أو مكانها، وهذا يعني أن اللوجب يقضي بإدراك المكان والزمان اللذين
تتبعق عنهما للنظرية كقسط من ذلك للزمان حيث تفعل فعلها فيه وفائدته وحيث
تستجيب له، ومن ثم يصبح بالإمكان لاحقاً إجراء المقارنة بين المكان الأول
وبين الأمكنة التالية التي تبرز فيها النظرية كي تكون قيد الاستعمال. فالوعي
النقدي هو إدراك الفروق القائمة بين مكان وآخر، علاوة على أنه إدراك الحقيقة
التي مفادها أنه ما من منظومة أو نظرية تستند المكان الذي تنشأ فيه أو المكان
الذي تترحل إليه. والوعي النقدي هو، قبل أي شيء آخر، إدراك ضروب
المقاومة للنظرية، وإدراك ما تواجه من ردود أفعال أو تأويلات متضاربة معها.
وإنني لأود بالفعل أن أشتط إلى حد القول أن مهمة الناقد ما هي إلا الإتيان
بضروب المقاومة للنظرية، وتشريع أبوابها باتجاه الواقع التاريخي، باتجاه
المجتمع، باتجاه الحاجات والمصالح البشرية، لتوضيح تلك الأمثلة الملموسة
المستمدة من الواقع اليومي الذي يقع خارج أو خلف إطار التأويل المحدد مسلفاً
بالضرورة والمقيد من ثم بآلية نظرية.

إن الكثير من هذا يؤول إلى التوضيح إذا قارنا لوكاش وويلامز من ناحية
أولى مع غولدمان من ناحية ثانية. لقد قلت من قبل أن ويلمز عارف بما يدعوه
بالفخ الملهجي. وأما لوكاش، من طرفه، فيبين في حياته المملكية كمنظر (إن لم

يكن في النظرية الناضجة نفسها) معرفة عميقة بضرورة الانتقال من مناهة النزعة الجمالية إلى العالم الواقعي المتمثل بالسلطة والمؤسسات، فسي حين أن غولدمان، على النقيض من ذلك، أسير شرك حتمية التماثل التي تكشف عنها كتابته الرائعة والمقنعة لاسيما في كتابه المعنون بـ "الإله الخبيء" (Le Dieu caché). إن التسييج النظري، شأنه شأن العرف الاجتماعي أو العقيدة الثقافية، لعنة على الوعي النقدي الذي يفقد حرفته حين يفقد معناه الفعالي المتمحور حول عالم مفتوح عليه أن يمارس مقدراته فيه. إن أفضل الدروس الناجمة عن ذلك هو الدرس الموجود في الكتاب الفخم للأنثريشيا المعنون بـ "بعد النقد الجديد" الذي هو بمثابة سرد مقنع كله للشيء الذي يدعو به "المساجلات المشلولة حالياً حول النظرية الأدبية المعاصرة" (20). ففي مثل في أعقاب مثل آخر يبين التوهين والترقيق اللذين يلحقان بأية نظرية ليست نسبياً موضع الاختبار من قبل العالم الاجتماعي وليست معرضة لتسييج المعقد، ألا وهو ذلك العالم الذي ليس البتة مجرد بيئة لينة العريكة يسيرة الاستخدام لسن قوانين المواقف النظرية. (فكترياق لبلاء الخواء الذي ابتلى به الموقف الأمريكي، يوجد في كتاب فردريك جيمسون المعنون بـ "اللاوعي السياسي" وصف مفيد غاية الفائدة لثلاثة "أفئاق سيمنائية" يجدر أخذها بالحسبان ديالكتيكياً من قبل المفسر على أنها أجزاء من عملية فك طلاسم الرموز، الأمر الذي يدعو أيضاً "بالنمط الثقافي للإنتاج" (21).

ومع ذلك علينا أن ندرك أن الواقع الاجتماعي الذي كنت ألمح إليه ليس بأقل تعرضاً للمبالغة في التلخيص النظري، حتى حين يعتمد، كما سألين في حالة فوكو، بحث تاريخي في غاية القوة إلى الخروج بنفسه من الأرشيف إلى عالم السلطة والمؤسسات، وتحديداً إلى تلك المقاومات للنظرية التي تتغافل عنها وتسقطها من حاسبها أشد النظريات شكلية - كالتفكيك والسيميوطيقا والتحليل النفسي اللاكاني^{*} والماركسية الألتوسيرية التي كانت هدفاً لهجوم إ. ب. ثومبسون (22). إن العمل الذي قام به فوكو لمن أكثر الأعمال تحدياً وذلك لأن النظرية إلى فوكو هي أنه بحق خصم نموذجي للشكلية الاجتماعية والتاريخية. بيد أنه يقع أيضاً، كما أتصور، ضحية لتقليل قيمة النظرية تقليلاً منهجياً بتلك الطرق التي يعتبرها أتباعه أدلة على عدم إذعانه للشعوذة.

إن فوكو ليجسد مفارقة عجيبة. فحياته المسلكية تقدم لجمهوره المعاصر له مساراً أخذاً بشكل استثنائي يبلغ ذروته، في زمن أحدث عهداً بكثير، في

* نسبة إلى جاك لا كان - المترجم.

الإعلان الذي أعلنه هو نفسه، والذي أحاله أتباعه لمصالحه، ومفاده أن موضوعه الحقيقي هو العلاقة بين المعرفة والسلطة. ونظراً لبهاء أدائه في الميدانين النظري والعملي، فإن السلطة والمعرفة (pouvoir and savoir) أتاحا لقرائه (ولسوف يكون من الوقاحة ألا أعد نفسي بينهم، لا بل وراجعوا أيضاً كتاب جاك دونزيلوت المعنون "بشرطة العلاقات") الحدة للتعامل مع المفاهيم لتحليل الخطابات الذرائعية التي تتناقض تناقضاً صارخاً مع ذلك الميتافيزيك الجذيب نسبياً الذي كان ينتجه عادة تلاميذ مناقسه الفلاسفة الكبار. ومع ذلك فإن أقدم عمل من أعمال فوكو كان من وجوه عديدة غافلاً بشكل ملفت للنظر عن قوته النظرية الخاصة. فحين يتحدثون قراءة كتاب "تاريخ الحماقة" بعد كتاب "الرقابة والعقاب" يتصابون بالذهول من جراء الاستشراق المذهل الذي كان عليه الكتاب الأول بالنسبة للثاني، ولسوف تصابون بالذهول أيضاً حين تكتشفون أن فوكو حتى وهو يعالج الحبس والحجر، وهو الموضوع الذي كان يهجن في ذهنه، في بحثه البيمارستانات والمستشفيات، لم يأت على ذكر السلطة صراحة أبداً، لا ولم يأت على ذكر الإرادة "volonté" أيضاً. ولما كتبه المعنون بـ "الكلمات و..." فيقوم عزره، في التغافل عن ذكر السلطة، في أن الموضوع الذي كان يبحثه فوكو فيه كان تاريخ الفكر لا تاريخ المؤسسات، في حين أن كتاب "علم آثار المعرفة" يتضمن بعض التلميحات هنا وهناك مما يدل على أن فوكو بدأ يدور من موضوع السلطة من خلال عدد من التجريدات التي تعني الساطة ضمناً: إذ إنه يشير فيه إلى أشياء من أمثال القبول والتكديس والمحافظة والتشكيل المعزوة كلها لإنشاء المقولات والخطابات والأرشيفات والوظائف التي تقوم بها، غير أنه يفعل ذلك دون أن يهدر شيئاً من وقته على ذكر ما قد يكون المصدر العام لقوتها ضمن المؤسسات أو في ميادين المعرفة أو حتى في المجتمع نفسه.

لنظرية فوكو عن السلطة -التي سوف أفيد نفسي بها هنا- تنبثق عن محاولته تحليل الفعل الذي تفعله أنظمة الحبس من الداخل، أي تلك الأنظمة التي تعتمد في أدائها ووظائفها على كل من ديمومة المؤسسات ومن تفريخ الإيديولوجيات التقنية التي تصوغ وجود تلك المؤسسات.

وما هذه الإيديولوجيات إلا الخطابات والمعارف التي ينهك بها فوكو. ففي عرضه الواقعي لبعض الؤلف المحلية التي تحتشد فيها مثل هذه السلطة ومثل هذه المعرفة لا نظير له، علاوة على أن ما فعله لشيء في غاية التشويق بأي

معيار. إن السلطة كي تكون فاعلة يجب أن يكون بوسعها، كما يقول في كتاب "الرقابة والعقاب"، تدبير التفاصيل والتحكم بها وحتى خالقها أيضا: إذ كلما تزايدت التفاصيل تزايدت السلطة الفعلية، إدارة تفرخ وحداث يسيرة الإدارة، الأمر الذي يفرخ بدوره معرفة ذات مزيد من التفاصيل، ومعرفة ذات تحكم أدق. فالسجون، كما يقول في تلك الفقرة التي لا تنسى، ما هي إلا المصانع التي تنتج الجنوح، وما الجنوح إلا المادة الخام للخطابات التأديبية.

إنني لا أجد أية مشكلة فيما يتعلق بأوصاف وملاحظات مخصصة من هذا النوع، ولكن حين تتحول اللغة الخاصة لفوكو إلى لغة عامة (أي حين ينتقل بتحليلاته للسلطة من التفاصيل إلى المجتمع ككل) تتحول الغنيمة المنهجية إلى فخ نظري. ومن الطريف أن هذا الأمر يزداد وضوحا زيادة طفيفة حين يقوم نقل نظرية فوكو من فرنسا وزرعها في عمل أتباعه فيما وراء البحار. فمئذ عهد قريب، على سبيل المثال، كان موضع التهليل بلسان إيان هاكينغ باعتباره بديلا صعب المراس لأولئك الناس المتخلفين أكثر من اللزوم والتقدميين "الحالمين" من الماركسيين (ومن هم أولئك الماركسيون؟ الماركسيون كلهم؟)، وباعتباره خصما فوضويا لدودا لناعوم تشومسكي الموصوف وصفا غير مناسب بأنه "مصلح ليبرالي حصيف إلى حد الروعة" (23). هذا في حين أن كتابا آخرين، ممن يرون بشكل صائب أن بحوث فوكو عن السلطة تلعب دور نافذة الإنعاش المفتوحة على العالم الواقعي للسلطة والمجتمع، أساءوا عشوائيا قراءة إعلاناته وبعثوها بأنها أحدث شيء عن الواقع الاجتماعي (24). وما من شك أن عمل فوكو بديل هام بالفعل للشكالية اللاتاريخية التي كان يتجادل معها على نحو ضمني، وأن رؤيته تتحلى بميزة عظيمة لكونه مفكرا مختصا (كشيء مناقض للمفكر العام (25)) قادرا وآخرون من أمثاله على خوض معركة فدائية نطاقها صغير ضد بعض مؤسسات القمع، وضد "الصمت والتكتم".

بيد أن ذلك كله لا يعني تقبل رؤية فوكو المطروحة في كتاب "تاريخ الغريزة الجنسية" والقاتلة أن "السلطة موجودة في أي مكان"، وتقبل كل النتائج التي تتجم ولا بد عن مثل هذه الرؤية المبسطة ذلك التبسيط الهائل (26). إن بمقدور أي واحد أن يرى أن فوكو، كما أسلفت القول، في حماسه لتفادي الوقوع في شرك النزعة الاقتصادية الماركسية، انساق إلى طمس دور الطبقات، ودور الاقتصاد، ودور العصيان والثورة في المجتمعات التي يبحثها. هيا ولنفترض أن السجون والمدارس والجيوش والمصانع كانت، كما يقول، مصانع للتأديب في فرنسا إبان القرن التاسع عشر (باعتباره يتحدث حصرا على وجه التقريب عن فرنسا)، وأن

الحكم الجامع كان يهيمن عليها كلها. فما هي ضروريات المقاومة التي تصدت لنظام التأديب، ولماذا لم يبحث فوكو البتة ضروريات المقاومة التي تخلص دائماً إلى الإذعان لهيمنة النظام الذي يصفه، كما يسوق الألفية فيكوس بولانتزاس بمنتهى حدة الذهن في كتاب "الدولة والسلطة والاشتراكية"؟ وأما الوقائع فإنها أكثر تعقيداً بالطبع، مثلما يستطيع أن يبين أي مؤرخ جيد لقيام الدولة الحديثة. وعلاوة على ذلك، يتابع لقواله بولانتزاس، فعلى لو قلنا الرأي القائل أن السلطة عقلانية في جوهرها، وأنها ليست بحوزة أي إنسان وإنما استراتيجية ومزاجية وفعالة إلى الحد الذي يجعلها تستثمر كل زوايا المجتمع، كما يدعي كتاب "الرقابة والعقاب"، فهل من الصواب أن نستنتج، كما يستنتج فيكون أن استخدام السلطة يستلزم السلطة؟ (27) أوليس من الخطأ بمنتهى البساطة أن نقول، كما يتشامل بولانتزاس، أن السلطة لا تستند إلى أي أساس فكري أي مكان وأن النظام والاستغلال لا يحدثان (28)، مع الإشارة إلى أن كلا هذين التعبيرين غائبان عن تحليلات فوكو؟ فالمشكلة تكمن في أن استخدام فوكو لمصطلح السلطة "pouvoir" يدور ويدور أكثر من اللازم إلى الحد الذي يجعله ينتج أية عقبة تعترض سبيله (المقاومات التي تقاومها، الطبقة والقواعد الاقتصادية التي تتعشقه وتركب ناره، والاحتياطات التي يكتمها هو نفسه)، ويطمس التعبير، ويحمي سلطان المادي الصغير (29). وعلامة من العلامات الدالة على الانقراض الكبير الذي يمكن أن ينتفخه تصور فوكو للسلطة حين يهاجر وتناهى به المسافات هي قوله هاكينغ أنه "ما من كائن حي يعرف هذه المعرفة، وما من كائن حي يتأزل عن سلطة كهذه". فما هذا القول بكل تأكيد إلا غاية في الشطط لكي يبرهن على أن فوكو ليس ذلك التابع الصادق لماركس.

إن نظرية فوكو عن السلطة هي، في حقيقة الأمر، تصور من تصورات اسبينوزا، ألا وهو ذلك التصور الذي خلّب لا لب فوكو وحده بل وألغاب الكثيرين من قرائه ممن يتمكنون تجاوز تناول اليسار وتشاوم اليمين لكي يسنوغوا الخنوع السياسي بنزعة فكرية متكلفة، ويتمنون في الوقت نفسه الظهور بمظهر الواقعيين وعلى ارتباط بعالم السلطة والواقع، علاوة على لبوسهم لبوس التاريخيين والمعادين للشكلانيين في تحليلهم. فالمشكلة تكمن في أن نظرية فوكو رسمت دائرة حول نفسها معسجة بذلك فحة منفردة حيث سجن فوكو نفسه فيها وسجن آخرين معه. وإن من الخطأ بالتأكيد أن نقول، مع هاكينغ، أن الأمل والتناول والتشاوم قد تبنت كلها على يد فوكو بأنها مجرد توابع لفكرة عن عقل متسام موطود الأركان، باعتبار أننا تجربياً نختبر الأمور يومياً ونتصرف

بها وفقاً لتلك الأشياء دونما أية إشارة لأي "عقل" كذلك العقل الذي لاعلاقة له بتلك الأمور. وهناك، بعد كل ما قيل، فرق معقول بين Hope و hope ، كذلك الفرق الموجود بين words - Logos : الأمر الذي يفرض علينا ألا ندفع فوكو يعبث بالخلط بين هذا وذلك، وبألا يجعلنا ننسى أن التاريخ لا يمكن أن يتسنى له البناء دون عمل ونية ومقاومة وجهد وصراع، وأن لاشيء من هذه الأشياء عرضة للامتصاص بصمت في صميم صغريات شبكات أعمال السلطة.

وهناك نقد أهم من سابقه يجدر توجيهه لنظرية فوكو عن السلطة، ألا وهو ذلك النقد الذي ساقه لها تشومسكي على أحسن ما تكون البراعة. ويبدو، لسوء الحظ، أن معظم القراء الجدد لفوكو في الولايات المتحدة، لا يعرفون شيئاً عن المناظرة التي جرت بينهما قبل عدة سنوات خلت على التلفزيون الهولندي (30)، ولا عن المقالة النقدية البليغة لتشومسكي عن فوكو الموجودة في كتاب "اللغة والمسؤولية". فلقد وافق كلا الرجلين على ضرورة مقاومة القمع - وهو المؤلف الذي صار فوكو يجد مزيداً من المشقة منذ ذلك التاريخ في تبنيه بشكل لا لبس فيه. وأما بالنسبة لتشومسكي فقد كان يرى أن المعركة السياسية السوسولوجية يجب أن يخوضها المرء وفي ذهنه مهمتان: أولاًهما "تخيل مجتمع مستقبلي يتطابق مع مقتضيات الطبيعة البشرية بالشكل الذي نفهم فيه تلك المقتضيات على أحسن ما يكون، وثانيهما طبيعة السلطة والقمع في مجتمعاتنا الراهنة" (31). لقد وافق فوكو على الثانية دون أن يتقبل الأولى بشكل من الأشكال. فأيّة مجتمعات مستقبلية قد نتخيلها الآن ما هي إلا، كما كان يرى، "ابتكارات حضارتنا وثمرات نظامنا الطبقي". وإن تخيل مجتمع مستقبلي تسوده العدالة لن يكون محدوداً بوعي زائف وحسب، لابل وإن التخطيط له سيكون أيضاً طوباوياً جداً بالنسبة لأي إنسان كفوكو الذي يعتقد أن "فكرة العدالة بعد ذاتها فهي تلك الفكرة التي جرى تطبيقها بالنتيجة واستغلالها في مجتمعات مختلفة كأداة لسلطة اقتصادية وسياسية معينة أو كسلاح ضد تلك السلطة" (32). وما هذا الرأي إلا شاهد حي على إحجام فوكو عن التعامل الجاد مع أفكاره عن ضروب المقاومة ضد السلطة. فلئن كانت السلطة تقمع وتهيمن وتستغل، فإن أي شيء يقاومها ليس موازياً لها أخلاقياً، ليس حيادياً وليس بمنتهى البساطة سلاحاً ضد تلك السلطة. فالمقاومة لا يمكن أن

Hope: إحدى ثلاث إلهات شقيقات كن رمزاً للفتنة والجمال لدى قدماء الإغريق، في حين أن hope تعني الأمل أو الرجاء - المترجم.
Logos: رمز في العهد الجديد إلى السيد المسيح (الابن - أو كلمة الله) في حين أن words تعني الكلمات المحض - المترجم.

تكون بديلا مناونا للسلطة ولا أن يكون وجودها مشروطا بوجود السلطة في آن واحد معا، إلا بمعنى من أكثر المعاني المتمايزكية ثقافة. وحتى لو كان من العسير إجراء التمييز، فهناك تمييز جدير إجراؤه - مثلما يفعل تشومسكي، مثلا، حين يقول أنه على استعداد لتقديم مائدته لطبقة بروليتاريا مسحوقة إن هي وضعت نصب أعينها العدالة كهدف للنضالها.

إن التداول المزعج للنظرية فوكو عن السلطة لشكل من أشكال المغالاة في التخصيص النظري الذي تتطوي مقاومته ظاهريا على مزيد من الصعوبة وذلك لأنه، على نقيض العديد من الأشكال الأخرى، موضع التصيير، وموضع تكرار التصيير والاقتباس لاستعماله فيما يبدو عليها بأنها حالات موثقة تاريخيا.

ولكن الجدير بالذكر أن التاريخ لدى فوكو ماهو، في خاتمة المطاف، إلا نصي، أو بالأحرى مصبوغ بصبغة نصية، علاوة على أن شكله هو ذلك الشكل الذي لو مثل بورجز عنه لانتسب إليه، في حين أن غرامشي لو سئل السؤال نفسه لقال بأنه واجد عدم التجانس فيه. ولو طوّل غرامشي بإهداء الرأي في التفتيات الأثرية لفوكو لأطرى نقتها بالتأكيد، ولأبدى استغرابه من أنها لا تنتج حتى مبررا إسميا للحركات الصاعدة، ولا أي مبرر للثورات أو الهيمنة المضادة أو الكتل التاريخية. ففي التاريخ البشري هناك دائما شيء ما خارج متناول الأنظمة السائدة مهما كان عمق استنفاع المجتمع بها، وهذا الشيء هو ما يجعل التفسير أمرا ممكنا بمنتهى الوضوح، أي: ما يقيد السلطة بالمعنى الذي يقصده فوكو ويكبح جماح نظرية تلك السلطة. والمرء ليس بوسعهم أن يتخيل فوكو مكابدا مشقة تحليل معزل لمسائل سياسية موضع نزاع شديد، ولا ملزما نفسه، على غرار تشومسكي نفسه وغيره من الكتاب الآخرين كجون سيرغر، بتوصيفات للسلطة والقمع بشيء من النية لتخفيف المعاناة والآلام البشرية، وأمالها الخائبة.

إن أنواع النظريات التي كنت أبحثها يمكن أن تتحول بسهولة متناهية إلى عقيدة ثقافية، الأمر الذي يعني أن التوصل إليه قد يبدو بمثابة النتيجة المفاجئة. لما أن تقوم عملية تخصيصها للمدارس أو للمؤسسات حتى تحوز لها على جناح السرعة على منزلة السلطة ضمن الزمرة أو النقابة الثقافية، أو ضمن الأسرة الثقافية المتواشجة. وعلى الرغم من أن الواجب يقضي بتمييزها عن أشكال عقائد ثقافية أكثر فظاظة منها كالعرقية والقومية، فإنها مأكرة في كون مصدرها الأصلي - أي تاريخ منشئها المعارض والمناوئ - يجعل الوعي النقدي كليا بإقناعه أن تلك النظرية التي كانت ذات مرة متمردة لاتزال على تمردها وحيويتها وردها على التاريخ. فالنظرية، ما أن تستبقى بين أيدي اختصاصييها،

وكهانها، حتى تميل لإقامة الأسوار حول نفسها، إن جاز مثل هذا التعبير، غير أن هذا لا يعني أن على النقاد إما أن يتجاهلوا النظرية وإما أن يفتشوا يائسين عن بدائل أجد. إن قياس المسافة بين النظرية بالأمس وفي هذا اليوم، وهذا وهناك، وتدوين المصدام الذي كلنته النظرية مع ضروب المقاومة لها، والتحرك الشكاك في العالم السياسي الفسيح حيث يتوجب النظر إلى الآداب الإنسانية أو إلى الآداب الإغريقية والرومانية بأنها فروع صغيرة من المغامرة البشرية، وتعيين حدود المساحة التي تغطي بكل تقنيات الانتشار والاتصال والتأويل، واستبقاء شيء ضئيل (ولربما متضائل) من الإيمان بجماعة بشرية معادية للقمع: فإذا لم تكن هذه الأشياء إلزامية، فإنها على الأقل تبدو بالفعل بدائل جذابة. وما هو الوعي النقدي في جذوره إن لم يكن ذلك النزوع والجموح للفتيش عن البدائل؟



11- ريمون شواب ورومانسية الأفكار

على الرغم من أن ريمون شواب كان شاعراً وكاتب سيرة وأديباً وروائياً ومحرراً صحفياً ومترجماً وأستاذاً، فإنه مجهول (من قبل معظم الهيئات الأنكلو-أمريكية النموذجية. المهمة بالحركة الرومانسية، على سبيل المثال)، علاوة على أن لا عمل من أعماله حظي بالترجمة إلى الإنكليزية. فبالنسبة لإنسان ما كانت اهتماماته تعرف أية حدود وطنية كما كانت طاقاته مكرسة ذلك للتكريس العميق لكل ما يتخطى الحدود الوطنية، فإن هذا التجامل منعهم بسخرية كئيبة. لقد ولد في نانسي في عام 1884 ومات في باريس في عام 1956. وإن الشيء القليل الذي اكتشف بسهولة عن حياته وشخصيته يأتي من ثلاثة أعداد من "Mercur de France" (رسول فرنسا) حيث ظهرت بعض أشعاره ومذكراته التي لم تكن قد وجدت طريقها إلى النشر حتى حينه، علاوة على الذكريات التي كتبها عنه أصدقاؤه (1). ويبدو عليه أنه كان ذلك الإنسان المتواضع بعض الشيء والهادئ الذي قضى معظم حياته في خدمة الأدب. ولوضع سنين (1936-1940) أصدر بالتعاون مع غي لافود مجلة مكرسة للشعر بعنوان "Yggdrasil" (2) حيث كان من المثلث للنظر فيها شمولية اهتماماتها وانفتاحها على تيارات في الشعر غير التيارات الأوروبية والعصرية. إن شواب يخلف وراءه الانطباع بأنه رجل مرفه للحس والذوق وذو تأمل عميق بطبعه وانطوائى بعبادته، وذو نوع من الإحساس الديني العنيف، ولو أنه خامد، إلى الحد الذي يدفعه لترجمة "المزامير" أو كتابة ملحمة شعرية عن "نمرود" دون أن يكون ملتزماً بالضرورة بأي دين منظم.

* يجراسيل، أسطورة نورويجية تتحدث عن شجرة من المواد تطلق للعالم بأسره، وتجمع الأرض والسماء في حين أن الجحيم يكمن في جوارها وأغصانها. وهي كلمة مؤلفة من مقطعين يعنيان ربما "العصان المخيف-المترجم".

إن شواب بمائل خورخس^(٢٢) في وجوه عديدة، هذا إن لم يكن أيضاً شخصية من شخصيات قصصه القصيرة المجموعة تحت عنوان "Ficciones". فحين كان يتعاطى الألب كان ينتج كتباً عن شخصيات مغمورة إلى حد ما من مثل الأمير بورج، وحين طلب منه أن يكتب مقدمة لترجمة فرنسية لحكايات "ألف ليلة وليلة" كتب بدلاً عن ذلك عملاً من ثلاثمائة صفحة عن أنطوان غالاند، الذي كان تلك الشخصية التي عاشت في أواخر القرن السابع عشر، والذي كان أول مترجم فرنسي "ألف ليلة وليلة". ويحكي لنا عن اهتمام خورخس بشخصيات شاذة كجون ويلكينز وج.ك. تشسترتون، اللذين أقادا من الاهتمام الجاد للمفاجئ، إلى حد ما، المعروف في دراسته عنهما، وذلك لأن الكتب المجهولة والكتاب المغمورين لا يستقطبون في العادة مثل هذا النوع من الاهتمام. إن كلا من شواب وخورخس يتكشfan عن تكتم شخصي جوهري مقرون بفكرة تقريباً من أفكار مالارميه عن الكتاب المقدس - البحث عنه، عن حياته، كياسة وهذوء البطولة الموجودة فيه بصرف النظر عن الجهود المبذولة لصالحه إلى حد لا يخطر على بال. وإن للمرء ليخالجه الإحساس في شواب، وفي خورخس، بالطبع، بأنه يجسد مكتبة إنسانية عرضة للاكتشاف رويداً رويداً، السير فيها ولو صفها، غير أن القيمة لاكتفياها من آدابها الكلاسيكية العرضة بمقدار ماتأكيها من شواذها المستغرب.

إن التفاصيل اللامتناهية هي ما يسم أهم أعمال الاستبحار لشواب حيث يمثل كتاب "الانبعاث الشرقي" أهم المنجزات (2). فالموضوع الكامن في هذا العمل هو الخبرة الأوروبية للشرق، ألا وهي تلك الخبرة التي تعتمد بدورها على الحاجة البشرية لاستيعاب "الغريب والمفاجئ". وللوصف الذي يصف فيه شواب هذه الخبرة يضيف موهبة نادرة للتعامل مع تفاصيل شديدة التمرکز ومجموعة بمنتهى الصبر والأناة. فالشرق، في رأي شواب، مهما قد تبدو درجة شذوذه "outré"، مكمل لنصف المعمورة الغربي، والعكس بالعكس.

وإن المشهد، كما عجز عنه أحد المعجبين بشواب، لمشهد إنسانية متكاملة (3). ولما شكله - أي العبارة الاصطلاحية اللفظية علاوة على زاوية رؤياه - فشكل جليل وعسير في أن واحد معاً، وذلك لأن شواب يحاول دائماً أن

^(٢٢) خورخي لويس خورخس: أرجنتيني من مواليد عام 1899، شاعر وباحث أدبي وكاتب قصة قصيرة، له مجموعة قصصية بالطلون المشار إليه - المترجم. "Ficciones" - الخيال - المترجم.

يصف ظاهرة ما بالشكل الذي هي عليه بحد ذاتها وكشيء كان له أثره على حيوات عديدة على مدى ربح طويل من الزمن. إنه أمل لبذل ذلك الجهد المضني اللازم لتوثيق التبادلات الثقافية بين المشرق والمغرب الأوربي. ولكن بمقدوره أيضاً أن يخلق بعض الزوايا الخلابية، المحجوبة عن الإطار العريض لموضوعه الكبير، التي تظهر فيها من حين إلى حين فراغات جديدة أساسية.

فمثالان كافيان هنا. فلوأولاً: في الوصف الذي يصف فيه شواب سلسلة الأحداث المعقدة التي تسبق مغادرة غالاند باريز إلى تركيا، لا يعدم الوسيلة أيضاً للكشف عن الكيفية التي كانت فيها هذه الأحداث موضع تلميح مولير في مسرحية "البورجوازي اللطيف" (4). ويحذ في كتاب "الانبعاث الشرقي" بين شواب لا ذلك التكامل العجيب بين العلوم البيولوجية وبين علم اللغة الأوربي الهندي وحسب، بل وتفاعل هذه القوى في عمل كوفييه، علاوة على الأثر الاجتماعي الذي خلقه ذلك التكامل في الصلوات البريزية في تلك الأونة. فسواء أكان الأمر يتعلق بحفنة من العبارات للشفافة ظاهرياً المبطونة بلسان م. جوردين لوبلسان كوفييه في الصلوات التي كان يرتادها بلزك، فإن شواب يفتح مغالبق سلسلة رائعة من التلميحات مبرهاً بذلك، مثلاً، أن تجاذب أطراف الحديث بين محدثي النعمة كان يخفي بعض الإشارات عن نشوب أزمة في العلاقات بين لويس الرابع عشر وبين البلاط التركي، أو أن فهم بلزك للمنجزات التي جاء بها كوفييه كان مظهراً من مظاهر الانتشار الثقافي المقصور على باريز في عشرينات ذلك القرن (1820).

فالتفاصيل في أمثال هذه الشواهد هي تفاصيل التأثير - أي كيفية تأثير كاتب بأم عينه أو حدث على آخر. ولكن شواب، على غرار إرخ أورباخ، شحيح في إعطاء التفسير للنظري عما يفعل، علاوة على أنه فتوح، على غرار إرخ أورباخ أيضاً في بحثه في كتاب "المحاكاة" (Mimesis) الفكرة الكلاميكية عن الأسلوبين الأدبيين الرفيع ملهما والمبتذل، باعتماد موضوع صريح صراح تقريباً، أي تأثير الشرق في الغرب، والسماح لبصمات ذلك الموضوع بالظهور في أمكنة لاعد لها ولاحصر في كتلة هائلة من الأدب اللاحق. وبالفعل فإن التماثل مع إرخ أورباخ لا بل وحتى ذلك التماثل الأكثر سحراً وأسراً مع إيرسنت روبرت كورتيوس يفرضان الانكفاء داخل الوطن على المعرفة الفيلولوجية لدى شواب، ولا سيما على قدرتها على الكيفية التي تتمكن بها وحدات ضخمة (أي العسطة الثقافية اللاتينية، الشرق) من أن توجي وتعيش وتتخذ شكل كتلة نصية في عصور

وتقافات تالية. إن شواب مهووس إلى حد كبير جداً، على غرار أورباخ وكورتيس وخورخس، بصورة النص كمكان للجهد البشري، كخصوبة نصوبة "text-ile" محشودة في هوية ثقافية تنشر الحياة البشرية أينما كان في الزمان والمكان كنتيجة. فأهمية الانبعاث الشرقي (وهو التعبير المأخوذ من العمل المهمل الذي أصدره صدره إدغار كوينت عام 1832 بعنوان "جنسي الأديان") بالنسبة لشواب تكمن في أن هذا الانبعاث الثاني عرض العالم كله أمام الإنسان الأوربي، في حين أن الانبعاث الأوربي حبسه ضمن حدود حيز لاتيني/إغريقي مكتف بذاته. إن هذا الانبعاث الثاني، كما يسميه شواب في إحدى التعميمات المتراسة التي يفيض بها عمله، جمع الهند والعصور الوسطى وأزاح بذلك عصري أوغسطس ولويس الرابع عشر فبهمة الإزاحة توزعت بالتساوي على العواصم الكبرى: فكالكوستا زودت ولندن وزعت وبازيز نقحت وعممت.

إن نظرة شواب للشرق نظرة فياضة بالعمق والفائدة حتى لبوسع المرء أن يكون بلاشك على مزيد من الدقة إن وصفه بأنه شرقي أكثر مما هو مستشرق، فضلاً عن أنه إنسان أكثر اهتماماً بالإدراك الواسع منه بالتصنيف النزيه (5). وبمقدار ما يمكن أن يقال عن إدراك الأوربي للشرق كان له تأثير، فإن شواب يعتقد بأنه كان تأثيراً منتجاً، وذلك لأن التأثيرات الشرقية يمكن العثور عليها أينما كان في الثقافة الرومانسية وفي الثقافة السابقة للرومانسية أيضاً. ولكن على الرغم من ذلك فإن باحثين حديثين اثنين للفترة الرومانسية، هما هارولد بلوم و.ج. بيت، جاءا بفرضية مناقضة مفادها أن التأثير كله عاد بالقلق وإحساس بالدونية والتخلف على كتاب العصر فمن كانت الأصالة غير المتأثرة بشيء بالنسبة لهم هي الهدف الأسمى (والأقل احتمالاً). ولكن شواب يتخذ لنفسه الموقف الذي مفادها أن الحركة الرومانسية هلت للشرق كتأثير فيه النفع للشعر والنثر والعلم والفلسفة. فهنا يساهم عمل شواب توا مساهمة دراسية ونظرية جلى: التأثير في الأدب الرومانسي باعتباره عامل إغناء وديمومة مفيدة أكثر مما هو عامل توهين وحضور مقلق. فالتفصيل هو من جديد ذلك الشيء الذي يراه شواب ويورد فيضاً منه لتعزيز التعميم. والشيء الذي يقوله على ما يبدو هو أن عملاً بهذا الحجم الكبير جداً - الذي يؤرخه زمنياً بدقة متناهية تدوخ القارىء - إذا دأب على اكتشاف الشرق بشكل إرادي وواع، يجب علينا وقتئذ أن نعتبر التأثير

"text" تعني النص في الإنجليزية، في حين أن textile تعني النسيج أو الملمس للمحبوك - وكان الكلمة الثانية مشتقة من الأولى - المترجم.

بأنه يزودنا، في خاتمة المطاف، بشيء لولا ذلك لكان للشعور حياله بأنه غياب
مربك. والشيء الذي ينجم ما هو بالنزاع الحيف بين الكتاب حول الزمان والمكان
المرسومين تخطيطاً من قبل بلوم بمثل ذلك الإلحاح، بل توفيق لحدود له مماثل
للتوفيق الذي يراه شولب في القطرة الآسيوية، ألا وهو ذلك التوفيق الذي لا يغير
فيما بين البدعة والوقد الجديد بل يرى بدلاً من ذلك أن الزمن كله ملك الشاعر:
"إنه يكرر نفس النمذج المتشابهة إلى ما لا نهاية، لا لتوفير الوقت، بل لأن بحورته
تحديدًا، على النقيض من ذلك، ردحا طويلا من الزمن تحت تصرفه بحيث أن
استغفاده له في الإتيان بتفاصيل صغيرة عابرة بالضرورة أمر لا ينطوي على أية
مخاطر.

وهكذا فإن نقد شواب نقد مطبوع بطابع المشاركة الوجدانية. فالثنائيات
والتعارضات والاستقطابات - كما بين الشرق والغرب، وبين كاتب وآخر وزمن
وأخر - تتحول في كتابته إلى خطوط متصالبة ومتقاطعة، وهذا صحيح بيد أنها
ترسم في الوقت نفسه صورة إنسانية هائلة. فقبل عام واحد من وفاته كانت
تراوده فكرة مؤداها أن الحاجة تقضي بوجود "تاريخ عن الشعر العالمي"، ولكن
من المؤسف أنه لم يكتبه، إذ كان يحاول أن يقتبأ بصورة عن الأدب كخطوة في
ذلك الاتجاه (7). إن الصورة البشرية كانت دائما تطغى على نقد شواب، ولكن
ما يثير اهتمامنا بها هو أن مثل هذه الصورة، حين ندركها، من منجزات الكاتب
وما هي بمثابة الهبة إليه بتاتا. فهناك تفاصيل للجدد البشري، ومن ثم تظليهمها،
وبعدئذ تصويرها كلها في نهاية الأمر. إن نقد شواب، في محاولته تخصيص
موضوع دراسته واستمساخه، لقد على أوثق ارتباط بنقد كل من جورج باولي
وألبرت بيجوين وألبرت ثيودور وجين ستاروبينسكي، وبند آخرين من أمثالهم،
ممن خيالهم الصابر للدوب يهيم على عمل جمع الحقائق المضني. فشواب،
على نقيضهم كلهم (باستثناء ستاروبينسكي على الأرجح في "ابتكار الحرية")،
يسير دائما على هدى الأحداث والحظات التاريخية المتميزة وللتحركات الكبرى
التي تتحركها الأفكار. إن الوعي، بالنسبة إليه، مسألة ثقافية مثقلة بالخبرة
التجريبية في هذه الحياة الدنيا ومنها. ولئن كان يصف نشوء علم اللغة استنادا
إلى المكتشفات الحديثة التي جاءت من لغة الأزند آمينيسا أو الميسكيريتية أو إحدى
اللغات السامية أو الأوربية / الهندية، أو كان يصف ذلك الانحياز الغني الخرافي
الذي تتحكه الموضوعات الشرقية في الكتلة الإنكليزية والفرنسية والألمانية
والأمريكية، أو كان يصف حتى المعطيات الدقيقة المرتبطة بالنشاط الفني

أوالعلمي في غضون تلك السنوات بين عام 1771 وبين عام 1860 على وجه التقريب، فإن عمله دائما بمثابة الكنز الحقيقي للتبصر والمعرفة. وقبل كل هذا وذلك لعمله بعمق إطرأنا لذلك النوع النادر ندرة بالغة وخاصة من الدراسة المتأنية التي قلما يخطر فحصى دورها على بال واحد من منظري النقد أو الأدب، كما أشعر.

إن شواب، بصرف النظر عن ظواهر الأمور، ليس بتين "Taine" أو لانسون. فالنقد التاريخي ليس علما بالنسبة إليه، على الرغم من أن الوقائع التاريخية جديرة بالاحترام طبعا. ولكن تاريخ الإنسان ينال حوافزه من الرغبة بنشأن الحقيقة، لا من توطيد أركانها بمنتهى البساطة، فالتاريخ يعلمنا أن توطيد أركان الحقيقة أقل أهمية من جعل حقيقة معينة أمرا مرغوبا. ومن هو ذلك المبتكر العظيم الذي وجد في الدنيا كلها حقيقة جديدة من دون أن يكون قد فتش عنها قبلا في المكان المغلوط؟⁽⁸⁾. فلقد كتب شواب هذا الشيء عن أوائل المستشرقين، بيد أنه ينطبق على عمله أيضا، إن عجائب الأمور الثقافية التي كانت تنكب عليها كل دراسته تتمثل بالصراع بين زمرة الحقائق (لا الوقائع) التي هي موضع الاكتساب وزمرة الحقائق التي هي موضع الشعور، بالشكل الذي يحدث فيه في صميم ثقافة ما وفيما بين ثقافتين في آن واحد معا. فشواب، الذي كان يجد له ما يعززه في خلفيته، يرى أن المركب المسيحي/اليهودي في الثقافة الغربية كان مضطرا للإذعان لاكتشاف حضارة أقدم منه، الأمر الذي جعل علم اللغة الأوربي/ الهندي يناهس أولوية المجتمع العبري في العقل الأوربي. وهكذا فإن ذلك العقل يستوعب لاحقا ذلك الاكتشاف ليكمل من العالم وحدة تامة مرة أخرى. ولكن المأساة المرعبة التي عاشها الاستشراق، كما يعبر عنها شواب في الصفحات الثلاثين الأولى من كتاب "الانبعاث الشرقي". تكمن في المناقشة التي استهلها الكتاب عن معنى "البداية"، أي كيف أن عالمين مختلفين يبدوان للناظر كأنهما يطالبان بحقهما في الأصالة والعبقرية، وكيف أن فكرتين عن الحضارة والهمجية، وعن البداية والنهاية، وعن الأنطولوجيا والغائية، تعانيان من تحول صارخ في السنين الواقعة بين عام 1770 وعام 1850: وتحديدا في ذلك الزمان الذي قامت فيه رغبة عارمة للاختلاف وانتشرت في طول أوربا وعرضها واتخذت شكل الأزمة الوحيدة الناجمة عن موجة الثورات السياسية، طغنت على سطح الأحداث تلك الجوانب الاستشراقية التي لاتعد ولاتحصى⁽³¹⁾. فمهمته إذا هي دراسة التطور الذي أدى إلى تبديل صورة الغرب عن الشرق من

صورة بدائية إلى فعلية، أي من انبهار شكوكي إلى توقيف لامثيل له. إن من الواضح أن هنالك توهينا محزنا من صورة إلى أخرى. ومع ذلك فإن التصوير تصوير حصيف وتعديلي جدا كما أن نطاقه نطاق موسوعي جدا إلى ذلك الحد الذي يجعلنا نشعر أن التوهين قانون من قوانين التغيير الثقافي أكثر مما هو فكرة عاطفية. فالشرق يتحول من مكتبة... خاصة بالأقسام الدراسية (30) ويصبح قطاعا أيديولوجيا أو دراسيا؛ فالإلهامات تقضي إلى الاختصاص (131). فقبل عام 1800 كانت أوروبا تعيش عالم التصنيف الطبقي "le monde du classe" حيث كان هومبروس يمثل فيه نموذج الكمال التقليدي الأول والأخير، ولكن بعد عام 1800 يتطفل "المنشق" على ذلك العالم. فإلى جهنم وينس المصير بالاعتماد على الخرافات والموروثات والكلاسيكيات. وبدلا من ذلك ثمة نصوص ومصادر، وعلوم قائمة على عمل مضن ومجهد وعسير، طفتت تفرض حقيقة جديدة وغريبة على العقل. وهكذا فإن الشغل الشاغل لشواب صار ينصب على كيفية حدوث هذا الأمر وعلى السرعة العجيبة التي تعلم نفسها فيها حتى الغرابة للتحول إلى معتقد رصين.

ثمة سمة خاصة تطبع دراسة شواب هي أنه لا يولي اهتماما واضحا لمجود الحمالة والفوضى اللتين يثرهما الشرق في أوروبا. وما ذلك إلا لأن الانبعاث الشرقي، كموضوع، لا يشكل تيارا في الخيال الرومانسي أقل شذوذا من تلك التيارات التي يوثقها ماريو براز، مع الإشارة إلى أن شواب ليس أقل كفاءة من براز للتعليق عليها. بيد أنه لا يقدم على ذلك، حتى وهو يدون بالتفاصيل - مثلاً؛ جنون حياة أنكوتيل دوبرون الذي على الرغم من تجشمه مشاق سفر فعلي مستحيل وعيوره أذالا فياضة بالأخوة، لم يحظ بشرف الإقرار به كباحث إلا في أواخر سنوات حياته، فهضم المتبحرين حقوقهم "des érudits abnégatoir" ليس مفيدا جزئيا إلا كتمليل لرجال من هذا القبيل. وإن ما رأوه وشعروا به حبال الشرق في حالات عديدة استحوذ على عقولهم عمليا، ولكن شواب منهمك أكثر مما ينبغي بتبيين التناقض الإنساني فيما بين هذا الانبعاث والانبعاث السابق لكي يهجم بذلك الحماسات المجنونة التي كان بمقدورها إنتاج بيكفورد أو أنكوتيل أو زينان أو روكرت. وعلى النقيض من ذلك فإن نظرية شواب إلى الانبعاث الشرقي تنفادي، في الوقت الذي تتجنب فيه المظاهر المركبة للخبرة الأوروبية في الشرق، الميول القطرية الرومانسية الكبيرة الأخرى نحو للطبيعة، أي الوعي المشحوز الرهيب بخصوص الثقافة الشعبية.

إن كتاب "الانبعاث الشرقي" يمثل في الحقيقة ذروة الحياة المسلكية الدراسية لشوالب، على الرغم من أنه يحتل زمناً مركزاً للصدارة تقريباً فيها. فكما أن موضوعه يعد العدة لتقبل للغرب الشرق والمجاورة معه ومن ثم لاستيعابه، فإن هذه الأمور كانت هي الأشياء التي أوحى بها عمل شوالب الأسبق كما كانت أيضاً في الوقت نفسه من الأمور المفروغة في عمله اللاحق. ولسوف أتحدث هنا بإيجاز عن حلقة من الكتب والكتيبات التاريخية والدراسية التي تتخلق حول كتاب "الانبعاث الشرقي"، ألا وهي تلك الحلقة التي تستثني الكتلة الأساسية من أشعاره وقصصه وترجماته. إن التناوب الذي يتناوبه شوالب بين الأمانة لموضوعه أمانة وراثية أو سلالية، وبين مطامحه النبوية الشاملة لتبيين التنبؤ والاستتار والانكسار والاستبدال على الرغم من مسيرة التاريخ المستقيمة - مملو بوجيز العبارة إلا التناوب في منهجه بين القريب والتقرب كأصوليين من أساليب فهم التاريخ ومواكبته.

وأول كتاب من كتب شوالب كان "حياة أنكوئيل دوبرون" (1934)، أي سيرة حياة ذلك الدارس الفرنسي، والمنظر للفلسفة المساواة، وداعي الدعاة لتوحيد العقائد (الجانسينية والكاثوليكية والبراهمية) الذي بين عامي 1759 و 1961 نسخ "الزند أفيسا" وترجمه لاحقاً وقتما كان في منطقة سيورات الهندية. إن هذا الحدث بالنسبة لشوالب يتنبأ بفيض من الوثائق المترجمة التي ستظهر في الغوب لاحقاً خلال الانبعاث الشرقي. وعلاوة على التحليل الاعبساطي لحماقات وحماقات أنكوئيل الغربية نجد في الكتاب بشارت معظم الموضوعات التي كان يعترم شوالب معالجتها لاحقاً. والأول بين تلك الموضوعات هو موضوع نكران الذات لدى المتبحرين "selflessness = abnégation des érudits" إبان لهاتهم خلف مخطوطة ما، أي مطلق الالتزام بقضية للتعلم: "إن ما كنا نراه نكبات كان في نظره فرصة إضافية أخرى لتعلم شيء ما" (9). وأما الموضوع الثاني فهو التولع الذي يتولعه شوالب بالإدلاء بالتفاصيل، كما حين يصف الظروف الحقيقية للحياة على ظهر السفن في القرن الثامن عشر أحياناً يؤرخ زمنياً علاقات أنكوئيل مع كل من غريم ودريدرو ووليام جيمز وهيردر. والموضوع الثالث. هو اهتمام شوالب بالخلاف في العقل الأوربي بين الأسبقية الشرقية وبين "التاريخ" التوراتي. ومن الجدير بالذكر أن كلا من أنكوئيل وفولتير كان مهتماً بالهند وبالكتاب المقدس، بيد "أن هم الأول كان جعل للكتاب المقدس أكثر بعداً عن التنفيذ، في حين أن هم الثاني كان جعله أكثر بعداً عن التصديق" (10). إن تلك الموهبة

المحكمة لدى شواب سوف تتعزز في عمله لللاحق بفقرات ذات جمال شعري فائق.

ولكن الموضوع الذي انكب عليه خيال شواب أكثر من كل الموضوعات الأخرى هو حياة الصور والأشكال في الوعي البشري، أي وضعها دائما وجودها في سياق تاريخي محدد وعدم تركها البتة تطفو هنا وهناك كما تشاء. فالتاريخ الثقافي ماهو إلا بمثابة سلسلة من الأحداث الوجدانية لأن الأفكار التي تستمد وجودها من صور ذات طراز بدني تنفع الناس، من الناحية الأولى، للنضال دفاعا عنها وتغرس في أذهان الناس، من الناحية الثانية، نوعا من السلبية اللعوب أو حتى من، كما هو عليه واقع الحال في حالة أنكوتيل، الميل الفطري المضطرب: نحو الأفكار أو المعتقدات بصرف النظر عن التناقض الذي هي عليه. إن الصور أمور تاريخية، مصنعات شبه طبيعية ناجمة عن تفاعلنا كائنا أجمعين "nous, à tous". وعلاوة على ذلك فهي محددة العدد، فالخيال نفمي جدا ومداها قوي جدا: الشرق، الغرب، الجماعة، الأصل، المقدس. زد على أن تلك الصور تشكل فيما بينها مستتبنا يولد قصة ومغامرة ثقافيتين للتعبير عنها كأفكار متصارعة فيما بينها أو منسجمة بعضها مع بعض. وعلى الرغم من أن الصورة والفكرة تتحركان بمنتهى الحرية على ما يبدو، فإنهما أولا من إنتاج البشر والنصوص التي يكتبها البشر، ومن ثم تصبغان النقطتين المحوريتين للمؤسسات والمجتمعات والعصور والثقافات. وبما أن الصور هي الثوابت في الخبرة البشرية، فإن الأفكار التي تحظى بمشروعيتها منها تتخذ لها أشكالاً مختلفة وقيم متفاوتة. لها هنا في فقرة من كتاب "حياة..." يبين شواب ذلك التفاعل الذي سيهيمن على كتابته: "إنه يذهب إلى آسيا ليبحث على برهان علمي عن أولوية (الشعب المختار) وعن سلاسل الكتاب المقدس. ولكن سرعان ما أفضت استقصاءاته، عوضا عن ذلك، إلى انتقاد نفس تلك النصوص التي ظلت حتى حينه محط الاعتبار أنها من وحي الله، ألا وهي تلك السيرة التي كان "علم تاريخ الآشوريين" مسيرهم لاحقا على تحذر الإتيان بنقيض ذلك" (11).

إن هذه الأفكار المرتبطة بالضرورة لها بعد مادي بحيث أنه ينقل لا التناوب بين المحدود واللامحدود في الثقافة وحسب (كما حين يتحدث شواب عن الاستشراق في المرحلة السابقة لمرحلة أنكوتيل قائلا: "تنبثق الرغبة في الأشياء الجليبية من طرفتها") (20) بل وينقل أيضا تحولات أفكار المسافة والزمان والعلاقة والذاكرة والمجتمع واللغة والجهد الفردي.

في عام 1759 ينهي أنكوتيل ترجمة كتاب آفيسا في سيورات،
وفي عام 1786 ينهي ترجمة كتب الأوياليشاد في باريز - لقد حفر قناة
فيما بين عالمي العبقريّة البشرية، مطلقا بذلك العقول للنزعة الإنسانية
لدى حوض

البحر الأبيض المتوسط. وقبل ذلك بخمسين سنة تقريبا كان
مواطنوه يتساءلون كيف بمقدور أي امرئ أن يكون فارسيا، في
الوقت الذي كان يحلمهم فيه أن

يقارنوا بين مآثر الفرس ومآثر الإغريق. فقبله كان المرء يفتش
عن المظومة عن الماضي البعيد لكوننا حصرا بين أكابر الكتاب
اللاتينيين والإغريقين واليهود والعرب. لقد كانت النظرة إلى الكتاب
المقدس بأنه الصخرة الوحيدة، النيزك السماوي. ولكن كونا صار
متاحا في الكتابة إلى الحد الذي ندر فيه أن يشك امرؤ في شمسوع
هذه الأراضي خير المعروفة. فلقد نشأ التيقن من ذلك من ترجمته
لكتاب الآفيسا، وبلغ أوج ذراه نظرا لاكتشاف اللغات التي تكاثرت في
أعقاب بابل إذ كان ذلك الاكتشاف في آسيا الوسطى. ففي مدارسنا،
التي كانت مقصورة حتى ذلك الوقت على الإرث اللاتيني/الإغريقي
الذي جاء به الاتبعات الحضاري الأول، أقحم ملاح حضارات
لا تحصى في غابر الأكرمان، وملاح سلسلة لانهاية لها من الآداب،
وفضلا عن ذلك صار من المعروف أن بلدنا الأوربية القليلة ماهي
بالممكنة الوحيدة التي تركت بصمتها على التاريخ، "ولأن الاتجاه
الصحيح للكون لم يعد متركزا بين شمال إسبانيا وشمال الدانيمارك
من ناحية وبين النكلترا والحدود الغربية لتركيا من ناحية أخرى" (13).

إن تصوير شواب لأنكوتيل يشتط كثيرا في محاولته تبديد الغموض السذي
يخفي دائما بدايات الاكتشافات" (14). ففي خاتمة المطاف يحدد شواب مكان
البداية في تبديل التركيز للنجم عن جزيء غامض من كتاب "الزرد" الذي يظهر
في أوكسفورد، في الوقت الذي كان فيه المدارس ينظرون إلى هذا الجزيء
الهام ليعودوا من ثم إلى دراساتهم، بينما أنكوتيل نظر مثلهم ومضى إلى
الهند" (15).

فعلى الرغم من أن شواب كان سيعبر لاحقا عن بعض الشكوك في طريقة
الغرب في تناول السيرة تناولاً مصبوغاً بصبغة عبادة الأصنام، فإن عمله التالي،

"حياة الأمير بورج"، محكوم بإطار عمل يتناول الحياة والأعمال. لقد امتدت حياة بورج من عام 1852 إلى عام 1925، ومع أنه كان موضع إعجاب عدد من الكتاب -من بينهم كان إدمون جلو وهنري دي رونيه- فيلسوف يبقى على الأرجح كاتباً مغموراً وضئيل الشأن (16). إن كتاب شواب عن بورج لأقل كتبه شهرة، وإن المرء ليتعجب من السبب الذي جعله -علاوة على العلاقات الشخصية البسيطة المشار إليها بين بورج وشواب- يضطلع بعناء هذه المهمة الشاقة والخاصة كي تكون أطروحته التكميلية في السوربون. وبين الحين والحين نلتقط بعض التلميحات عن شواب الحقيقي، ولاسيما في تحليلاته لاصطفائية بورج، وأيضاً في قدرته على إحياء المشاعر الروحية في حياة، لولا ذلك، لبقيت حياة عرضية. وفي هذا السياق علينا ألا نتغاضى عن الحقيقة التي مفادها أن شواب كان في مطلع سنواته الستين حين تقدم رسمياً للحصول على شهادة الدكتوراه؛ إذ إنه حول نفسه، كأحد موضوعات دراساته، من رجل أدب إلى دارس أكاديمي. فتعرجات عمل شواب -ذلك الفيض المتوسع الجذاب الذي حدث في صميمه نفس تغيير الأفكار الذي كان خبيراً جداً بوصفه- هي ما أتاح له الحد الأعظم من التحول الذاتي بالحد الأعظم من التماسك المنطقي والوضوح. ولذلك من العسير أن يصدق المرء أن عمق الانكفاء الداخلي في حياة بورج ليس هو العمق نفسه فعلاً في حياة شواب، مطروحاً من قبل شواب كشيء يخص بورج بتلك الأمانة التي تقتضيها الزمالة.

فالتغاير مع كتاب "الانبعاث الشرقي"، الذي كان سيحييه بعد عامين في عام 1950، واضح لتوه. إن عنوانه الفرعي المفصل يدل على أنه شيء يماثل الموسوعة، إن لم يكن يماثل برنامجاً لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب الشرقية الغربية (وعرضاً كان ذلك الكتاب أطروحة رئيسية لنوال شواب الدكتوراه) في: "الاكتشافات السنسكريتية - عصر الكتابات المحلولة الطلاس - ظهور الإنسانية المتكاملة - أكابر الشخصيات الشرقية - فلسفة الأديان والتاريخ - العلوم اللغوية والبيولوجية - فرضيات الأرية - الهند في الآداب الغربية - آسيا والرومانسية - الهندوسية والمسيحية". فهذا العمل بدوره تلاح عملان آخران كلاهما كانا محصلتين منطقتين. الأول منهما، وقد كان عبارة عن مائتي صفحة حول "مجمع تاريخ الآداب" وبعنوان "الميدان الشرقي" ويحمل تواضعاً عنواناً فرعياً هو "الرواق الشرقي". فلقد حول شواب اهتمامه هنا لكل تلك المادة التي كان قد دون آثارها من قبل بمنتهى الاجتهاد والكد. والأمر بدا وكأن مالارميه قرر في خاتمة

المطاف أن يكتب حول ذلك الموضوع الذي كان يؤرقه فيما مضى (وذلك طبعا لأن كتاب "الانبعاث الشرقي" عبارة عن عمل دراسي مكتوب من منطلق رمزي). ويعدنذ صدر بعد مماته، في عام 1964، كتاب "حياة أنطوان غالاند". وعلى الرغم من أن هذا الكتاب كان أقل تشويقا من كتاب "حياة أنكوتيل دوبرون"، فإنه أكمل العمل السابق واختتم للحياة المسلكية لشواب في الوقت نفسه أيضا، نظرا لمعالجة الظاهرة السابقة للاستشراق كأسلوب وأدب في تلك اللحظة التي سبقت استسلام للشرق للعلم الغربي(17).

ثمة سمة رئيسية لكل العمل الناضج لشواب هي اهتمامه بما يدعوه بالثانويين "le secondaire"، بالشخصيات الصغيرة -كالترجمين والوراقين والدارسين ممن يقضي جهودهم الجهد لإتاحة الفرص لظهور الأعمال القيمة لغوته وهوغو وشوبنهاور وأمثالهم. وهكذا فإن الانبعاث الثقافي العظيم الذي نعتة شواب "بالشرقي" كان موضع استهلال للترجمات التي أنجزها رجلان ملسيان عمليا هما أنكوتيل وغالاند -إذ واحد منهما شق الطريق أمام الثورة العلمية واللغوية في أوروبا، والثاني استهل الأسلوب الأدبي الغريب المقرون في أوروبا بالاستشراق(18). فالشيء الذي يفتن شواب في أمثال هذين الرجلين هو، بمنتهى الوضوح، أنهما لا يتمتعان بأية سمة من السمات التي تدفع أكابر الشخصيات الأدبية أو الثقافية، ولا بأي شكل يسير التمييز لحياتهما المسلكية، ولا بأي دور جدير بالإطراء الكامل في التحركات الكبيرة التي تتحركها الأفكار التي يعملان على خدمتها. إنهما يشبهان على الأرجح للنفث الصغيرة التي تساهم، كما قال شواب ذات مرة، في مخطوطة خيالية من تلك المخطوطات التي يذعنان لمشينتها(19) والتي تشبه كليتها جمعاء ماكان سيدعوه فوكو، لو سئل، بأرشيف عصر محين. وعلاوة على ذلك ففكراتهما الذات يفرض نوعا من رد الفعل المعكوس في نفس الدارس المعاصر الذي لن يتيح لتواضعهما الاختفاء خلف أكابر الأعمال أو الشخصيات التي ساهما بظهورها بكل ذلك الوضوح. فإحدى المحاولات الناجحة التي حاولها شواب لإحياء الإنصاف تحدث حين يبين كيف أن أسلوب غالاند، أكثر من كونه نسخا مباشرا لأصل عربي، يخلق بالفعل ذلك المناخ الذي تصاغ في صميمه مآثر الرواية الرومانسية للمعونة بـ "أميرة دي كليفز".

هنالك مظهر آخر لاهتمام شواب بالشخصيات للثانوية: ألا وهو إطرأؤه،

"رواية رومانسية لندام دي لافاييت منشورة في عام 1678 - المترجم.

الواضح في طول وعرض "الميدان الشرقي"، لغفلية الألب الآسيوي والإهمال النسبي للفردية الذاتية للقوية التي يتكشف عنها. فما مقدار نشوء هذا الإطار من انطباعات شواب عن الأدب الذي يبحثه ومما مقدار كونه عاملاً حقيقياً فيه (إذ إن المرء ليصاب بخيبة الأمل لدى اكتشافه أن شواب لا يعرف الأدب الشرقي إلا بالأساس من خلال الترجمة)، أمران ليس بوسعي تقديرهما. ومع ذلك يخالجنى الشك في أنه بعد أن تقدمت به السنون كان يفتش عن وسائل أخرى - وكان يجدها بطريقة الخاصة - لنقل التاريخ الثقافي، أي لنقل وحدات جديدة يجد في طلبها المدارس الأصول النيق، ألا وهي تلك التعميمات الأكثر فاعلية. إن عمله ليستهل تلك العملية التي كانت ستخلص الفجوة بين المؤرخين الموسوعيين - شكلايين كلهم على بكرة أبيهم - من أمثال إيلي فور وهنري فوسيون وأندريه مارلو، وبين ماكان على يسارهم من مادية التحريات الأثرية لفوكو، تلك المادية المنهجية والفعلية والمؤسسية. وهناك بالطبع مغزى سياسي لهذا النوع من العمل، على الرغم من أن شواب نفسه قلما يفصح عن ذلك. فسبقاً في "الميدان الشرقي" يقول بالفعل أن أوروبا، أو للثقافة الغربية، يجب تذكرها بأنها ومنجزاتها وأبطالها مادم، في خاتمة المطاف، إلا مجرد حالة خاصة في العمومية المسامية للثقافة البشرية ككل (20).

إن تجنب المواقف العرقية المتمركزة، في الوقت نفسه، حول اعتبار الإنسان محور الوجود، يملئ وجوب الاهتمام بالأدب الشرقي كرمى لذاته ليس إلا. وما "الميدان الشرقي"، ضمن الحدود المرسومة آنفاً، إلا تأمل شعري منشور رائع. فالأسلوب الذي اعتمده شواب في خريف عمره لأسلوب صلب ومجهد، في بعض الأحيان، كأسلوب رعب. بلكمور. وهاكم هذا المثال:

على الشكل الذي كانت فيه لانهائية الآثار الألفية الزاخرة
بالانفعالات تستدعي إجراء التسويات مع الكلمات الجوفاء والبدائل
المؤقتة للكلمات المعينة، فإن الاحتجاجات الصارخة للدعاة الأخلاقيين
تبدو بدورها عقيمة جزئياً للأجيال القادمة. وما ذلك إلا لأن تلك
الأشياء التي تصبح موروثاً تتخذ لها أشكالاً صارمة تعطي من شأنها
بعدئذ بتحويلها إلى أدوات معينة للذاكرة، ومن ثم فإن هذا الدرع
المنيع يصبح، جراء منعه ذاتها، مصدراً للضعف والتفسخ، وهكذا
فإن الذاكرة تثبط همة الخيال وتخلص فضائل التكرار إلى الإفراط:
كأدب المختارات والمنتخبات في الهند وفارس والجزيرة العربية،

وأدب الخطابات والتلميحات والمقتطفات في الصين واليابان ومملكة يهوذا (21).

فنثر محكم جدا كهذا ينطلق من تعميمات كبيرة عن الأدب الآسيوي إلى أمثلة مقتضبة عن تنوعه. وفي الواقع فإن إحدى مميزات ذلك الأدب، كما يدأب على توكيدها شواب، هي أنه مضرب مثل للجمع بين وحدته وبين أشكاله المختلفة في آن واحد معا. وإن الجانب (الباحي) من "الميدان الشرقي" لبيرون، مثلا، كيف أن بعض الشخصيات المعينة - كالرعاة والعمال والأشجار والرحالة والخيالة والباعة المتجولين - تمنح الأدب الآسيوي دعامة القوية في أرض الواقع. ولكن شواب لا يظهر على أروع ما يكون إلا في دراسته للوسائل اللفظية والجمالية. فانبثاقا من الفكرة التي مفادها أن الأدب الشرقي تتصور ابواق التاريخي كشيء جذير بالتحويل، ظلما وعدوانا، إلى "قطاعات مكافئة خرافية"، يتحرى شواب هيمنة للصبغة الإسمية على القواعد الفنية الشرقية للغة، وتحليل رموز النبرة المتواترة وشاعرية الطول، والنظرة إلى الزمن كمفهوم تأملي، واستخدام جذور الألفاظ "mol-germes" في بنية الشعر الإيقاعية الساحرة، والتفاعل بين خصوصية لانهائية وعمومية لانهائية، وتوظيف مزاج الابتهاج مرارا وتكرارا فيما يدعو به بالملاحم الشرقية للعظيمة. فهذا كله خاضع، مع سلسلة واسعة من الإيضاحات، إلى الافتراض بأن الأدب الغربي يحاول أن يحول كل الوسائل الموجودة تحت تصرفه إلى لفظ ولطق، في حين أن الأدب الشرقي يسعى لتحويل أي شيء، بما في ذلك للكلمات، إلى جرس موسيقي.

إن الخلطة النسبية الموجودة في "الميدان الشرقي" هي من عمل القيود المفروضة على شواب من جراء العمل العام الجماعي الذي كان يساهم فيه ومن جراء اتساع الموضوع الذي كان يحلوه معالجته اتساعا خارج إطار التخيل. ولكن ما من قيود مماثلة كانت موجودة بالنسبة إليه في كتاب "الانبعاث الشرقي" الذي يأتي فيه على ذكر مقادير ضخمة من المعلومات التفصيلية التي كانت كلها موضع للمعالجة المباشرة بمنتهى الوضوح. فقرأه هذين العاملين كليهما تسجل على أنهما بمثابة توطئة وتكملة لكتاب فوكو المعنون بـ "الكلمات والأشياء"، الذي ينطوي على أهمية فائقة لفهم تلك التحول الكبير الذي حل بالثقافة والتعلم في أواخر القرن الثامن عشر وفي أوائل القرن التاسع عشر. ولكن في الوقت الذي يبدو فيه فوكو على شيء من الغموض فيما يتعلق بتحديد لزمرة خاصة

* نسبة إلى جوليان سبيستيان باخ، عزف الأورغ والمؤلف الموسيقي الألماني - المترجم.

من الأسباب التي أدت إلى ذلك التحول، فإن شواب يبدو أكثر تزمنا وأكثر تقبداً بالمعلومات التي تعزز موقفه برد السبب إلى الشرق. ولكن كلا الزنجلين يدرسان أن حيازة المعرفة ومؤسساتها ورواجها ماهي إلا تلك الأمور التي تحدد لا التطبيقات العملية الثقافية على العموم وحسب، بل وتحقق في الوقت نفسه أيضاً التطبيقات العملية الجمالية. فلا دارس من هذين الدارسين يتبنى النظرة التي مفادها أن تقيس "الشاعر" شيء كاف يحد ذاته لفهم الإنتاج الأدبي، ولا يتبنى أي منهما الرأي القائل أن من الممكن دراسة الأعمال الأدبية في عزلة اعتباطية عن ظروف الإنتاج الكلامي والثورة النصية، أي تلك الظروف التي كانت تحكم بكل أنواع النشاط الكلامي خلال عصر معين. إن شواب يضيفي التأكيد القاطع على صحة مقولات فوكو صحة لا يرقى إليها الشك - من مثل أننا كنا نعيش ذلك العصر، حوالي بداية القرن التاسع عشر، الذي شهد ولادة الفيلولوجيا والبيولوجيا في آن واحد معاً. وإن شواب ليبين، علاوة على ذلك، بصنوبر كصنوبر أيوب المعنى الفعلي لدعوة فوكو (التي صاغها في كتاب "علم آثار المعرفة" بعد مرور تسعة عشر عاماً على صدور كتاب "الانبعاث الشرقي") بضرورة إقامة أرشيف.

فوسطاء وأبطال التشكيل والتغيير الثقافي هم، بالنسبة لشواب، الدارسون وذلك لأن التحولات الثقافية لا تقوم إلا لأن البشر يعملون نظرياً للمعرفة أولاً ومن ثم لتنظيم الأشياء الجديدة. وما هذه الصيغة إلا بالصيغة البسيطة، بيد أنها تعني ضمناً، في كتاب "الانبعاث الشرقي"، إعادة تنقيف قارة بأخرى. إن هذا العمل منقسم إلى ستة أبواب رئيسية فضلاً عن عشرات الأقسام الفرعية والغاية. فكما أفلح موضوع "الاستشراق الشرقي" في أداء مهمته حين خلال الإسهاب والاختزال على ما يبدو، كذلك أفلح الكتاب. إن الباب الأول يرصد ويؤكد ظاهراً الإدراك الأوربي للشرق - كيف أن الاكتشاف الجغرافي، والمقام الرفيع لعلم الآثار المصري، والمهمات الاستعمارية المختلفة للهند، أمور حوّزت كلها التحدي الشرقي والنزوع للتعامل معه منهجياً في المجتمع الأوربي. والباب الثاني يشوح مفصلاً ذلك التكامل الذي تلقت أوروبا فيه الشرق وأدخلته ضمن كتلة بذاتها الخيالية والمؤسسية والعلمية. ويتضمن هذا الباب موجة الدراسات المنسكريتيّة التي اكتسحت القارة الأوربية، واتخذت من باريس قاعدة أساسية لها، والحماسة التي ضاعفت العالم على حد العبارة البهيجة لشواب وفي الباب الثالث يكرر شواب مجدداً البابين الأولين كي يبين التحولات للفعالة التي تحدثت في معرفة الشرق. والشيء المركزي هنا يكمن في تحول المعرفة عن اللغة من كونها

مسألة دينية إلى كونها مسألة لغوية وعلمية وحتى عرقية. وفي صحنه هذا التحول يأتي التحول الذي حازت لهته بموجه على بعد رمزي كامل في الأدب الغربي، من ذلك الاستشراق السابق لكل من ميلتن أودرايدن مروراً بشعراء البحيرات وصولاً إلى أميرسون و ويتمان والمتسامين على الخبرة البشرية وريختر ونوفاليس وشيلينغ وروكيرت وهابن وشوته، وفردريك شليغل بالطبع.

وأما الباب الرابع فهو بنية مبهكة لكثرة فسفسائية من "السير التاريخية" والمواد حول شهود شخصيين على التأثير الشرقي معتمدة كلها من حيوات أربعين شخصية أو قرابة ذلك العدد. إن شواب مهتم بتقديم ملامح أساسية وبانورامية أيضاً عن إعادة التوجهات في أعمال الدارسين والعلماء والنقاد والفلاسفة والمؤرخين. إن كل صورة تضاعف تعقيد الاستشراق كظاهرة من ظواهر التلقي والنقل. فمعالجة موضوع الكتاب هي معالجة تصويرية، أي أن شواب سواء أكان يتفحص بلزك أو كوفييه أوجيل مول أوسيلفستر دي ساسي أو أمبير أو أورلاند أو فورييه، فهو يصور أيضاً تبدل التصورات عن الزمان والمكان لدى كل منهم. إن القضبان الهوائية (الأنثيلات) لدى شواب تفرز التحولات التي طرأت على العلاقات للارسمية فيما بين الناس المتأثرين بالشرق (في الصالونات والزمرة شبه السرية في مصانع القل والقليل) وفيما بين المعارف (كعلم اللغة والجيولوجيا والبيولوجيا). فتحرياته للتشكيلات المنطقية يملكها أن تبين، مثلاً، أن المكتبة والمتحف والمخبر تعرضت كلها لتعديلات داخلية ذات أهمية قصوى. وإن مايرقش شبكة شواب هو الأشياء التي لاتعد ولاتحصى من تواريخ وأسماء ومجلات وأعمال ومعارض وأحداث (كمعرض نيلوى، مثلاً، الذي أقيم في باريس في عام 1846)، ألا وهي تلك الأشياء التي تضفي على سرده فورية أخاذة:

والبابان الخامس والسادس يرفعان الآلاف المؤلفات من التفاصيل عن الاستشراق من مستوى المدارس والدارسين والأكاديميات والعلوم والصالونات والأيدولوجيات، ليدخلا بها في سلسلة الأحداث المثيرة الأكثر تمييزاً والجارية في الحياة المسلكية لأكابر للكتاب الخياليين. فالباب الخامس يعني بالكتاب الفرنسيين في عراهم مع مشكلة الخلق الشاقة التي كانت تنوء بعاء المعرفة الواسعة: من أمثال لامارتين وهوغو وفيني وميشليه وكونت ليسل وبودلير. وهناك، فضلاً عن ذلك، قسم عما يدعوه شواب بـ "الشرق الخارجي"، أي ذلك الشرقي العجيب النافذ للتأثير في أعمال نيرفال وغوتيه وقلوبير، مع العلم أن

هنالك بعض التعليقات الشيقة على وجه التخصيص على عمل فلوبير المعنسون بـ "قصة الآثار"، ذلك العمل الذي مادته مقتبسة من كوابين غير أن لهجته تتناقض صراحة لهجة ذلك الكاتب. وأما للباب السادس، المعنون بـ "التحولات والاستطالات"، فيركز في معظمه على الكتاب الألمان (ومن بينهم نيتشه وفاغز وشوبنهاور) والكتاب الرومن في مؤخر القرن. إنكم لو اجدون غويينو في هذه الصفحات، علاوة على مذهبه عن تفاوت الأعراق. فتواب يولي اهتمامه، حين تقترب دراسته من نهايتها، للأقسام الخبيثة غالبا (كليران قبالة الهند، والأريين قبالة الساميين، والشرق قبالة الغرب) التي تتسرب من خلال الكتلة الثقافية الهائلة الناجمة، طيلة قرن تقريبا من المقارنات، عن اللوعى الاستشراقى. وإن من الممكن اقتفاء آثار هذه الأقسام كلها وردا إلى اثنتين من "التقنيات الروحية" (techniques spirituelles) تقابل واحدهما الأخرى من الغرب إلى الشرق. وهكذا:

في غضون القرنين التاسع عشر والعشرين، قامت ثلاثة اتجاهات مختلفة بعضها عن بعض: المدرسة الصارمة للتقنيين - أي الفيلولوجيين والفلاسفة - ممن واطبوا على الإتيان بالتعريفات الضيقة مما أدى إلى إقصاء الهواة، وطلقة الأيديولوجيين والمبتدئين ممن طعموا الخبرة المحلية بالتأثيرات الأجنبية، وبين اللاهوتيين ظهرت من جديد الحماسة التبشيرية القديمة إذ أدت إلى قيام الشكوك المتصارعة بين العلم والضمير. وإن هذه النظرات الثلاث لتوضح تلك الاحتكاكات، العديدة والمتواصلة، التي تعاطمت بشكل لم يسبق له مثيل من قبل فيما بين مختلف الثقافات.

إن الباب الختامي، المكتوب بأسلوب رصين ومعتد، يؤكد أن الانبعاث الشرقي كان في جوهره ظاهرة من ظواهر الاختلاف، وظاهرة وليدت تقنيات المقارنة، في حين أن الانبعاث الأول كان في جوهره انبعاثا استيعابيا في كونه تملق أوروبا دون قلقة المركزية الثقافية لأوروبا مركزية تؤكد ذاتها بذاتها. وهكذا فإن الانبعاث الثاني أفضى إلى تزايد، لا إلى تناقص، نقاط المقارنة والتقنيات المتاحة للثقافة الغربية "ومحاورها المحتجين عن الأنظار"، الأمر الذي تزايد على هذا النحو لأن الانبعاث اللاحق كان حدثا كلاميا لا حدثا كلاميا ومصطنعا كما كان عليه الانبعاث السابق. فالاستشراق أتاح الفرصة أمام العالم الأول كي يتكلم "premier tour du monde paré"، الأمر الذي استهل بدوره نظرية لغوية ذات أصول على انكماش واستحالة متواصلتين. فمثل هذه للنظرية، بوقوفها بين

التاريخ والإيمان، كانت حدثًا

ذا شأن: إذ إن النغوين اعتقدوا أنهم قد وجدوا الجواب على بابل، كما أن الشعراء توقعوا عودة جنة عدن، فضلا عن أن موجة عارمة من الهوى بالأصول قامت في نفوس الناس لدى العثور على أي اكتشاف أثري جديد، وشيئا فشيئا تولد الانطباع، مع كل صيغة جديدة مطروحة بلسان صيدلاني، بأنه خلق حياة جديدة: فمسلمة عن لغة أم أدت إلى ولادة لغويين عن طريق التوالد العذري. خير أن فكرة البدائي الأولى ماكان بالإمكان توكيدها إلا بتشويهها، علاوة على أنه لم يعد بالإمكان اعتبارها كنقطة بداية التاريخ، بل مجرد نقطة متزايدة الهبوط في كفة ميزانه. لقد كانت قابلة للتحريك ولذلك أدت إلى تنشيط الأفكار عن التغيير - فالتاريخ لم يعد بمثابة الحصن للزمان كله، ولم يعد يستطيع بالتأكيد أن يقوم مقام الأساس. وفي الوقت نفسه، فإن جملة المعايير الجمالية والنظريات العلمية تخلت كلها عن مطالبها بحق الديمومة، فضلا عن أن أي عامل في مضمار ماكان حقائق قديمة في قديم الزمان صار يشعر بأنه موضع الخذلان إن تعلّق بأي شيء ثابت أو احتلّ عليه. فالحركة الجمالية الرومانسية، والعقيدة البيولوجية بخصوص النشوء، وامبريالية اللغة في الامبراطوريات الفكرية، صارت الآن هي الأشياء الجديدة والهامة التي يوسع المرء الموافقة عليها. ففي يومنا هذا يتصد ورثة شعراء التذوّب، وميتافيزيقيو اللاشعور، ودهاقنة الأسطورة، أن يتحدثوا عن "الكلمات الحرة" وكأنهم يتحدثون عن "خبرة روحية" - وإنهم بذلك ليؤكدون، على غير دراية منهم، صيغة بورنوف "Nomina numina" (التسميات المقدسة) [497-498].

إن المصادفة بين ورود الرومانسية ومجيء الاستشراق في الغرب، بالشكل الذي يصورها فيه شواب بمنتهى الحذاقة، أعطت الأولى أبعادها المعقدة وسلقتها لإعادة تصيير الحدود البشرية - وفعلا إلى ذلك الحد الذي يستطيع فيه اللاشعور وحتى المستغرب أن ينتحلا لقب الشيء الطبيعي. وإن مايتحكم بتلك المصادفة ثمة قانونان هما: "صدفة العصور" و "مهمة الأجيال" (502). ولذلك فإن تصور شواب للتاريخ الثقافي في كتاب "الانبعاث الشرقي" تصور كوني لأنه يرى نفسه تتوسط بين القانونيين وبين استحقاقهما على الفهم الثقافي.

إن كتاب "الانبعاث للشرقي"، وهو على شيء من الإيجاز نسبياً والإسهاب نسبياً (وهما نعتان من نعوت شواب)، لتثقيف فعلي في معنى المغامرة تفكيرية، لنوع من العمل للكشاف الحيوي، الذي لا يهمل لا للصغائر للمادية ولا الكبائر التأملية المتعلقة بتصنيف الأحكام للعلماء. وأهمية شواب، تلك الأهمية الباقية على مر العصور، تكمن في أنه لا يسمح للشكوك أن تصاورنا للبتة في أن الفيلولوجيا، كما يستعملها بذلك المعنى العريض الذي كان يقصده نيتشه وكما يدرسها في تاريخ علم الآثار الفيلولوجي الذي جاء من خلاله بالنصوص الشرقية إلى صميم المعرفة والوعي الغربيين، هي دراسة النصوص وكأنها آثار خالدة موضع التقريب المتواصل لتنظيم وإعادة تنظيم إدراك الثقافة لهويتها. إن الدراسات الحديثة عن الأدب الرومانسي - من أمثال العمل الذي جاء به كل من أبرامز وبولوم وهارتمان ودي مان - ستجد ولا بد دعائمتها التي لا مفر منها في شواب، وذلك لأن الاستفاضة النصية لشواب تقدم المادة الأولية الضرورية لتلك الدراسات، إذ أخذنا في الحسبان أن فهم الكتابة الرومانسية لا يكون على أفضل مايرام، كما يبدو، إلا إذا اتخذ شكل الاستقصاء المتطول للشكل الشعري واللغوي الذي يدب على تركيب وتفكيك مستويات المعنى. وإذا لم يكن هنالك دائماً، بعد قراءة شواب، معبر منتظم يمكن رؤيته من الكلمات إلى الأشكال، أو من الاكتشاف اللغوي إلى الأداء اللغوي والجمالي، تكوين المشكلة هي الأنبا، كتلاميذ أدب، لما نتقن بعد العلاقة بين اللغة في التاريخ واللغة كفن. فشواب يرتأي أن العلاقة عويصة، بيد أن منهجه يستند إلى التحويل، المطروح على نحو محدد وموسوعي، فيما يتعلق بمواجهة ثقافية، ألا وهي تلك المواجهة التي تقوم بين عشق الكلمات، شبكة النصية، وبين جمعية التعليم والتخصيص الثقافي. وهكذا فإن المرء ليحسّن صنعا، على ما أظن، إن أطرى شواب، بدلا من قراءته كمنظر فاشل، على إنجازه الدراسي العظيم الذي يوفر الفرصة لقيام توجه نظري وتخصص ذاتي.

إن الأشياء التي لا يحيرها اهتماما شواب إلا تلميحاً على ما يبدو هي القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي كانت تفعل فعلها خلال العصور التي كان يدرسها. فهو خبير في إعطائنا ظروف العصر، مع العلم أن هذه الظروف قد تتضمن تفاصيل اجتماعية واقتصادية. بيد أن ظرفية تفصيلاته بعيدة عن أن تضيق شيئا على القوى الفاعلة في تكوين تلك القوى العاملة في صميم التاريخ. وهكذا فإنه يذكر أن أوائل المستشرقين البريطانيين كانوا من رجال الطبابة

ذوي المهمات التبشيرية الدينية، كما كانوا، علاوة على ذلك، على علاقة وثيقة مع المشروع التجاري في المستعمرات الهندية. ومع ذلك فإنه لا يحاول فسي أي مكان أن يدمج هذه الظروف المتباينة في تفسير سياسي للاستشراق البريطاني. وعلى نحو مماثل يشير هنا وهناك إلى أن تعاضد الموجه العظيمة للسمنسكريتية وتفاقم الأستاذية السمنسكريتية في طول أوروبا وعرضها كانا على ارتباط بالتجارة الاستعمارية المتنامية على جناح السرعة، وأن المنزل السامية التي حظي بها علم الآثار المصرية كانت نتيجة للمغامرة النابليونية في الشرق الأوسط. غير أن الجدير بالذكر أنه لم يطرح البتة أية فرضية مترابطة منطقيا عن الاستشراق باعتباره علما أو موقفا أو مؤسسة لمصلحة الهيمنة الأوروبية على المستعمرات الشرقية عسكريا وسياسيا واقتصاديا.

إن التباين القائم بين الشيء الذي يعرفه شواب من خلال التفاصيل المرعبة وبين الشيء الذي يستنتج من تلك التفاصيل لتباين صارخ، فالأمر لا يقتصر على استكافه عن عزو النتائج السياسية التي حلت بالشرق إلى تدميره على أيدي الأوروبيين وحسب، لابل ويختار أن يرى أيضا أن العلاقة بين الشرق والغرب علاقة متكافئة - أي حين أنها لم تكن في الواقع في شيء من مثل هذا القبيل بالطبع. فلقد كانت السمنسكريتية بمثابة اللغة التي احتازت على قيمة ثقافية في أوروبا، بيد أنها كانت لغة بالذة وعلى بون شامع عن التخلف الذي كان عليه الهنود الحديثون. وإن الخيال الرومانسي الذي كان يتحلى به الكتاب والدارسون الأوروبيون كان مستقما بالاستشراق، ولكنهم نالوا استشراقهم هذا على حساب أية رافة يمكن أن يكونوا قد شعروا بها حيال المواطنين المحليين الجهلة الذين كانوا تحت وطأة حكمهم. فمن بين مسارات الفكر كان هناك مسار واهن ناشط في الدراسة الاستشراقية في مطلع القرن التاسع عشر ألا وهو ذلك المسار القائل - كما في عمل أبيل ريمو سات مثلا - أن الحماسة الاستشراقية تجد وقودها غالبا في الجهل المطبق لا بالشرق القديم وحده بل وبالشرق الحديث على وجه الخصوص. ولئن قرأتم شواب لن تقصوا أن كيرتز في رواية كونراد كان أحد النواتج الأساسية للاستشراق، أو أن للنظرية العرقية ومعاداة السامية أكاديميا وبراعم الفاشية ما هي إلا النواتج الفعلية للفيولوجيا الاستشراقية في القرن التاسع عشر. وفي نفس ذلك الوقت الذي كان فيه فردريك شليخل ويليهم فون هامبولت وإيرنست رينان يقيمون تمييزهم بين الإنسان الهندي/الأوروبي الراجع والحيوي والمتناسق وبين الإنسان السامي القميء والجامس والمتهاق، كانوا يختلقون تلك

الدراسة الاستشرقية التي كانت متواصل تسبيحها بحمد الله في القرن العشرين على معادلتها العرب ومعادلتها اليهود. فهذا الشيء كله صار ممكنا لا عن رغبة في المعرفة بل عن رغبة في التملك والتحكم، كما كان يدرك شواب على ما يبدو. وإن القول بأن هذه المسألة ماهي بالمسألة الأكاديمية المحض لقول بالإمكان البرهنة عليه ببساطة كافية إن ضربنا مثلا حيا عما يدور في هذه المرحلة الراهنة. فالمستشرق الأكاديمي المعاصر هو الوريث المباشر للفيلوجي المستشرق زمن القرن التاسع عشر. ففي المسائل التي تنطوي على أهمية سياسية عاجلة يسعى إليه طلبا لوجهة نظره ولمعلوماته ومساعدته، على الشكل الذي تصاغ فيه سياسة الولايات المتحدة حيال الشرق الأوسط، على سبيل المثال. ولكن بما أن الاستشراق هو تلك الظاهرة السياسية التي لا يمكن فصلها عن الكولونيالية الأوروبية (ببعض ونكورا)، فإن أبناءه الحديثين يحملون ذلك الماضي القبيح على كاهلهم وفي عملهم: إنهم يعتبرون الإنسان كأننا بشريا بدائيا ومتخلفا أساسا، وهو بأمر الحاجة لتلك الهيمنة التي تعمل على تحضره. وإن آراءهم كمستشرقين، مهما كان مقدار تحبيك الشكل الذي تظهر فيه، لآراء خسيمة في خاتمة المطاف. فحرب أكتوبر لعام 1973، على وجه الخصوص، جاءت بكتلة هائلة من التحليلات المستندة بالأساس على بعض المعتقدات الموهلة في القدم إلى حد لا يصدق تقريبا عن الذهن العربي والعقلية الإسلامية والمجتمع العربي، والقائمة كلها على رأي استعماري مبسط شرير عن الشخصية المصرية- ألا وهو ذلك الرأي العنصري في أشرف تعبيراته بمنتهى الصراحة. وهكذا علينا إذا ألا نقول ببساطة إن الشيء المفقود لدى شواب هو إدراكه لوجود الهيمنة السياسية والمادية المتمثلة في منظومات خطاب كخطاب الاستشراق، كما يجب ألا نقول حصرا أن شواب يفضل في أن يأخذ بحساباته الجانب المياسي السوسيولوجي الذي ينطوي عليه التوقع العرقي بالشكل الذي يمثله فيه الاستشراق. فعلى بدلا من ذلك أن ننبه إلى المشكلة التي تعترض سبيل أي عمل فكري موسوعي مثل "الانبعاث الشرقي" الذي فضائل نطاه وتكريس كاتبه جهده للتفصيلات الظرفية تجعله خجولا من الإتيان بتعميمات سياسية مغرضه. وبالأساس فإن ما لفتني إليه طموح شواب كان للرغبة في تأكيد وجود وأهمية أي انبعاث شرقي، وفي فعل ذلك بأكثر قدر ممكن من الأمانة للقوى الداخلية الفاعلة في الحركة. وعلى الرغم من التوفيق النيكيتسكي الذي أجراه شواب فيما بين مختلف الحالات التي مرت بها الحركة، يبدو عليه أنه كان

محجما عن الإقرار بأن الاستشراق كان على تلك الإشكالية التي كانت تلامس في أي مكان، بشكل دقيق ومنهجي، المواقف والوقائع السياسية/ السوسيولوجية. ولذلك فهو يؤثر في أذهاننا ذلك السؤال الدائر عن الكيفية التي يتمكن فيها المرء من كتابة أفضل نوع من أنواع التاريخ الثقافي في الأكاديمي ومن الأخذ بعين الاعتبار، في الوقت نفسه، السلطة والنقود والغزو الاستعماري. ومن الواضح أنه لا أية غائية مبتذلة ولا أية نظرية مبتذلة ذات فكرة أنية بمقدورها الإجابة على هذا السؤال. ولكن حتى تغادي السؤال ولو بمنتهى الحذقة والدقة لن يجدي فتيلاً أيضاً.

وعلى الغالب يبدو أن الاعتقاد السائد عن الدراسة الدقيقة في ميدان الآداب الإنسانية عموماً، وفي ميدان الأدب خصوصاً، أن إحراز المدى والتفاصيل لا يمكن أن يستقيم إلا بالبقاء بمعزل عن التشبث بالمول وأما النقيض لذلك فليس أقل صحة أيضاً؛ أي أن للتطوير الرائع يأتي بلا أية مهالة بالظرف أو بعمق المعرفة أو مدى الشاهد الملموس. ولربما أن من طبيعة الدراسة وطبيعة المعرفة الفكرية المعاصرة أن يكون تخيل العمل بأنه فاعل هذا النوع من الشيء المختص أو ذلك، أي رؤية المهمة العقلانية بأنها تتطوي ضمناً على ظروف المنظر أو الدارس، أو الصحفي الشعبي إن استشهدنا بحالة راهنة. فالمنظر يرى نفسه مستجيباً لظروفه الخاصة به؛ سواء أكان ماركسياً أو بنويماً أو ناسقداً جديداً أو فينومولوجياً. ولكن الأمر الهام، بالنسبة للمؤرخ، فهو الماضي "كما كان عليه في واقع الأمر"، في تفاصيله وفي عمقه. وثمة واحد قد يعترض ويقول بأنه لم يعد هنالك أي مفكر يعمل وفق مثل هذه الخطة المتهافئة، بيد أن الفروق توطد أركانها عملياً بمنتهى الصرامة. فليس هنالك من التفكير أو الوقت إلا القليل جداً، مع التسليم جدلاً بفهم ديكارتية الضغط ورد الفعل عليه في العمل الأدبي، لانتهاك حرمة الظرفية التي ينوء بعينها الإنتاج النقدي أو النظري أو التاريخي أو، لسي خاتمة المطاف، لانتهاك حرمة الطريقة التي قد يتمكن بها إنسان ما من أن يكتب بدقة في الوقت الذي يكتب فيه أيضاً بشيء من الإدراك للقضايا السياسية الحادة التي هي على أوثق ارتباط بصلب الموضوع، كما هي عليه الحال مع الاستشراق بالضبط.

إن هذا المكان ليس بالمكان المناسب لمعالجة هذه المسائل، بيد أن دراسة شواب، بفضل فخامتها وأهميتها، تعود بها إلى الذهن كما تعود بها ورطة أي دارس لا يشعر أنه ملزم باتخاذ موقف سياسي صريح حيال العمل الذي يقوم به

أو تقوم به أو حيال كل الأشياء على العموم. غير أننا هنا نصل إلى تلك المشكلة العويصة المتعلقة بتحديد الموضوع الدراسي أو حتى النظري الذي يستلزم أو لا يستلزم اتخاذ موقف أو موقع سياسي صريح حتى تتال معالجة الموضوع كفايتها من الدقة والإنصاف. فالاستشراق كموضوع يصرخ غالبا بملء أشداقه مطالبا بحقه في للفهم الصريح لخلفيته القبيحة الغارقة في مستنقع التعصب العرقي واللهاث الاستعماري. ومع ذلك فإن الواجب يحتم علي أن أقول بأنني أفضل دراسة شواب البعيدة عن السياسة على أي تحليل كامل للاستشراق تحليليا فياضا بالجمععة والدقة ولو كان أكثر بعدا عن تناول التاريخ - بيد أن من الواضح تماما أن هذا البديل ليس بالبديل الوحيد. ولربما من الصحيح أن نقول أن المرء يستطيع على الأقل، في عمل كعمل شواب بصرف النظر عن غنى توثيقاته، أو يشير إلى غياب بعض جوانب الواقع علما بأنه قد يستطيع استكمالها أيضا، علاوة على أن بعض الدراسات الأخرى، الأقل إثارة للإعجاب، تتطوي بالأساس على تلك المواقف التي (وهي تلغي التاريخ في أحيان كثيرة) بوسع المرء أن يساندها أو أن يهاجمها فضلا عن شيء طفيف آخر.

ولكنني سأحاول أن أكون دقيقا حيال الكيفية التي تكشف فيها بعض الدراسات، حتى وهي تستبعد بعض الأمور، عن تعقيد ما تشتمل عليه ومالا تشتمل عليه في أن واحد معا. فما من طريقة جراحية هناك لتحديد مقدار التعقيد والغنى الكافي والمناسب. إن الشواهد النموذجية نقدم لنا المعون، من مثل كتاب "الانبعاث الشرقي"، على الرغم من أنعدام إمكانية التعامل معها وكأنها تلك النماذج الأصلية التي تستوجب المحاكاة بمنتهى العبودية. وهكذا فإننا نعود إذا إلى أمور من أمثال الصبر والمؤلفة والحماسة التي تعبر كلها عن أنفسها بشكل مد وضمني في عمل الدارس مهما كان تحلمه هائلا ونزها. ولئن تبسم المرء أحيانا من هول البساطة التي تتطوي عليها بعض العبارات كعبارة "الذهن الآسيوي" (الواردة في "الميدان الشرقي")، فإنه يدرك دائما على الرغم من ذلك أن نية شواب في تعميماته نية ودية وما هي بالعدائية أو العدوانية. وبالاختصار فإن عمل شواب، وبالمقدار نفسه تماما في موضوعه ومناهجه، يزيد الفرص للدراسة والتعلم، ولا يحد منها حتى لو كان الخنوع السياسي الذي يخضعه شواب يمنعه من اعتماد الحكم للقاطع بما مفاده أن الجشع الثقافي هو مبعث الاستشراق. وكوننا نتمكن بعد ذلك من أن ندرس الحركة الرومانسية، أو أن نتحرى تأثير الأكاديميات على الحياة الفكرية إبان القرن التاسع عشر، أو أن نطل العلاقة بين

الفيلولوجيا والأيدولوجيا- أو أن نتمكن من التعامل مع كل تلك الأمور ومع العديد غيرها- هو السبب الذي يجعل رومانسية أفكار شواب نفسها جديرة بالاهتمام الجاد، وهناك مكن المتعة للخالصة في تعلمها.

ولكن استخدام "المتعة" بهذا الاستخفاف الكبير لوسم "التعلم" لايعني ضمناً الاستمتاع الرخيص. فليس في جعبة شواب من فن يحله أو إنجاز فكري يخطط له إلا وله مايناسبه من إدراك حيال علاقته الفعلية بهذه الحياة الدنيا. ولذلك فالشيء الذي يكشفه له بحثه التاريخي، والذي يجعل قراءه يجدون فيه متعة فعلية، هو الدعامة الحقيقية التي تستند عليها الحياة الثقافية، ألا وهي تلك الدعامة التي تعني أن أية ثقافة ليست مجرد تجمع أو اندماج لزمرة من الذات الملتصرة هنا وهناك، وإنما هي العمل الذي أنجزته الوسائط البشرية -القائمة في المجتمع، في الأواصر الاجتماعية، في مكان التوالد، في التاريخ. وهأنذا أستخدم هنا المفردات التي استخدمها كولنتين أندرسون كي أضع رأيين متناقضين عن الثقافة الأدبية والدراسة الأدبية أحدهما قبالة الآخر (22). فشواب ليس من المؤمنين بكفاءة أنفس ذوات شأن عظيم. وللشيء الجدير ذكره عنه هو أنه، على الرغم من كل المغزى التجميلي والتعديني والتحويلي الذي ينطوي عليه الحدث الثقافي الذي يصغه، وعلى الرغم من كل الهزال السياسي الذي يصوره به، لايفترض أبداً أن يكون العمل نتيجة الهوى المباشر لفرد ما لإعادة صياغة العالم بكل تلك البساطة التي يضع بها امرو رفاً من رفوف الكتب، فالثقافة بالنسبة لشواب قاعدة محاضرات أكثر مما هي محراب، لابل وقاعة طافحة بالهرج والمرج فيما يتعلق بذلك الخصوص. وأما بالنسبة للناقد للمعاصر، الذي لايزال متسماً بلا جدوى بالشكل المحض وغالباً ما يستخفه الطرب بالأشعار البنيوية غير المقرونة بالظروف، فإن شواب يجب أن يكون تربيته الكافي الوافي لأنه يصير على نشر الشبكة حتى فوق أصغر النخاريب المعزولة. وختاماً مامن منظور عسير هذا المنظور يتيح إمكانية فهم الثقافات على أنها تلك المنظومات التي كما هي عليها قولاً وفعلًا، والمنظومات التي يكبح جماح فاعليتها لجام فهم تاريخي يقطر وحكم أخلاقي بين يدي مؤرخ نقار لا مثيل له.



General Organization of the Alexandria
Library (GOAL)
Bibliothèque d'Alexandrie

12- الإسلام والفيلولوجيا والثقافة الفرنسية: وينار وماسينون

إن قراء ماثيو أرنولد قد يتذكرون لوائح الماخطة والمرتبكة التي تقارن بين الرفيعة الإنكليزية في الثقافة وبين نضج وكمال الثقافة الفرنسية أو الألمانية. ثمّة فقرة رائعة بالإنكليزية الكلامية بقلم أليسون سرعان ما تكشف عن ابتذال فكرها لأرنولد حين يقارنها بجويير، كما أن اللغة الطنانة لجيريمي تايلر تبدو سمجة للسبب نفسه عند مقارنتها بالفخامة البسيطة لجمال بومبييه. فإنك لترا ما كان لها البتة أكاديمية كنيية للإشراف على الجهد الثقافي، كما يقول أرنولد، وكان هذا النقص بركة لصالح حرية المناخ الذي أتاحه في الحياة الفكرية الإنكليزية، بيد أنه كان في الوقت نفسه عيباً لأنه لم يتمكن من منع السوقية والابتذال (1).

ثمّة نقطة هامة على وجه التخصيص يأتي بها أرنولد في هذا السياق خلال بحث ما يدعو "بعادات التصميم وغرابة الأطوار" الإنكليزية. وشاهده على ذلك يتمثل في جون وليام دونالدسون، وهو ذلك الفيلولوجي الذي حاول في عام 1854 سوق الأدلة على أن للكتاب المقدس منبثق بالفعل عن كتاب ملغز بعنوان "Jashar" (جاشار). ويقول أرنولد: "فأنا لا أنظأه، مع أنني لست بمستشرق، بأنني أصدر حكمي على هذا الكتاب: ولكنني أترك القارئ أن يلاحظ الشكل الذي اتخذه بكل بساطة بناء على حكم مستشرق أعجمي. ورينان يسميه بـ (الاعتباط البائس)، أي الفشل الذريع باختصار، الأمر الذي قد يكون كذلك لو قد لا يكون، فأنا لست بالحكم الترضي حكومته". ويتابع قائلاً: "إن من المذهل أن تكون مقالة حديثة... قد طرحت... عملاً كهذا العمل من تأليف دكتور في جامعة كامبريدج، وكان مصيره للشجب على أوسع نطاق بأقلام للنقاد الألمان". ويتأخر أرنولد على الاستشهاد برينان مرة ثانية - لكن يتحدث هذه المرة عن كتاب تشارلز فورستر

المعنون بـ "إمطة اللثام عن الدين المحمدي (1829)، وهو الكتاب الذي خلّس الباب رجالا الدين الإنكليز المبجلين لأنه يصور أن محمداً كان القرن الصغير اللثام الذي يظهر في الفصل الثامن من "كتب دانيال"، وأن البابا كان للقرن الكبير". ويفسر أرنولد رينان بالقول أيضاً أن على المرء ألا يستغرب أي غلو باعتبار أن من كتب هذه الأشياء رجل إنكليزي. إن أمثال هذه التقييمات تأتي من مستشرق وقور وعلى موضوع اختصاصه، وهي تشير إلى حقيقة واقعية - مفادها أن غيوب أية سلطة ذات رأي مستنير علمي وأدبي، في هذا البلد، يجعل الزبغ... أمراً لا مفر منه" (2).

وعلى الرغم من أن أرنولد نفسه كان أقل ريفية وسذاجة من كل الكتاب الإنكليز في القرن التاسع عشر، فقد كان يجسد الثقافة الفرنسية على إتاحتها الفرص أمام الناس المتعلمين على صياغة المقولات التي كانت موثوقة وأساسية في آن واحد معاً. فلقد كان لأرنولد رأي صائب على وجه التخصص حول الميدانين اللذين أقر بطول باع رينان فيهما، ألا وهما الفيلولوجيا والدراسات الشرقية. وحتى لو كانت فرنسا، طبقاً لما تقوله مدام دي ستايل في (من ألمانيا)، متخلفة جداً عن ألمانيا في ثروة المؤسسات الأكاديمية ومناهج الإرشاد، فإنها مع ذلك تسبق إنكلترا بأشواط كبيرة. فهذا هو هانز فان أرسليف يؤرخ في كتابه المعنون بـ "دراسة اللغة في "إنكلترا، 1780-1860"، البطء العجيب الذي كانت عليه إنكلترا في تناولها (الفيلولوجيا الجديدة)، أي ذلك العلم الذي كانت له اليد الطولى في فرنسا وألمانيا منذ بدايات القرن. فإنكلترا لم تكن متخلفة بهذا المضمار جراء التأثير العظيم الذي أثره فيها هورن توك وحصب، بل ولأن الجامعات أنفستها لم تكن لتوفر الإمكانيات الجادة للتعامل مع الفيلولوجيا إلا بعد مرور قسط طويل من ذلك القرن. ولذلك فقد كانت النتيجة أن الفيلولوجيا ظلت مقصورة في إنكلترا على "الهواة وعشاق الفن وجامعي التحف الفنية الأثرية وخدمهم ليس إلا" (3). وحين تعرض كتاب بوب المعنون بـ "نظام تصريف الأعمال" في "المجلة اللندنية" في عام 1820 لشار للكتب إلى أن "إنكلترا" على الرغم من فضائلها الخاصة، لم تفعل الكثير مما كان متوقعاً منها في هذا المضمار".

وإن أي دارس مهتم ذلك الاهتمام الجاد بالفيلولوجيا كان على ما يبدو في أرجح الظن منهمكاً في بحث خاص جداً أكثر من انهماكه في تحقيق مشروع وطني كبير من ذلك الصنف الذي كان يمثل رينان في فرنسا وراسك في

الدانيمارك وبوب في ألمانيا. فيها هو آرملاف بقول حتى لو كان هنالك فيلولوجي كفاء كفاءة فردريك أوغسط روزن - الذي تعلم تحت إشراف سامي في بياريز ومع بوب في برلين - ما كان من الممكن أن تتسنى له وقتها حياة معنوية مناسبة في إنكلترا إذ كان مضطراً "أن يهتبط الرزق لنفسه بكتابة المقالات عن الفيلولوجيا" للموسوعة ذات البنس الواحد (4).

إن هذه الحالة كانت نفسها تقريباً في الدراسات الشرقية الاختصاصية التي كانت تعتمد، على الرغم من نجاحها ومقامها الرفيع الأوربيين، الاعتماد الكبير على التقدم المنظم والمنهجي (الفيلولوجيا الجديدة).

فأناس من أمثال دونالدسون وفورستر يبدوان عرضة لتبادل المواضع مع شخصيات روائية من مثل شخصية السيد كاسوبون في رواية "ميدبل مارش" لجورج إليوت - تلك الشخصية التي كانت منهمكة في مهمة عقيمة كتأليف "مفتاح" لكل الأساطير، والتي كانت على جهل مطبق بأحدث ما يدور عن هذا الأمر في الدراسة الأوربية، ومن الجدير بالذكر فعلاً أن الشرق حين يظهر على تلك الوفرة في الأدب الانكليزي في مطلع العصر الفيكتوري يظهر بذاهة كشيء غريب وشاذ، ولا يظهر البتة كشيء هام وأساسي بالنسبة للثقافة الأوربية المنظمة، ولكن الوضع الذي كان عليه إدوارد وليام لين كان وضعاً استثنائياً بالطبع، على الرغم من أن عمله لم يكن ينتمي بادئ ذي بدء لعالم الثقافة الرفيعة وإنما لعالم الثقافة المفيدة، ولئن كان بمقدور جورج إليوت أن يقول (تقول) في عام 1856 أن حضارتنا كلها (بمعنى عام جداً) جاءت من الشرق (5)، فمن الهام أن نتذكر لا أن كوينيه كان قد تحدث في فرنسا عن انبعاث شرقي قبل ذلك التاريخ بخمس وعشرين سنة وأن فردريك شليغل كان قد قال شيئاً من هذا القبيل في ألمانيا في عام 1800 وحسب، بل ويجب أن نتذكر أيضاً أن الاحتكاك الثقافي المتتالي لكليهما معاً مع الشرق كان بالأساس وبالاحصر من خلال فرع الفيلولوجيا. وحتى هوغو كان قد أعلن عن مثل هذا الشيء في مقدمة كتاب "المستشرقون".

ولو افترضنا، علاوة على ذلك، أن الاستحقاق الشهير للذي عبر عنه ماكولي في عام 1835 للأدب في اللغتين السنسكريتية والعربية يمكن اعتباره تعبيراً عن وجهة نظر أوربية عامة بخصوص للضعة الشرقية الحديثة، فإن من الصحيح إلى حد ما أن الشرق - والمقصود هنا الشرق الإسلامي في هذه الحالة - كان قلائداً في إنكلترا أكثر اقتراناً في غالب الأحوال بمشكلات

الامبراطورية أو بعفونة التوهم منه بهيبة الثقافة الرفيعة والتعلم المنهجي والمعرفة الفيلولوجية. وإن من الواضح أن أرنولد يعني هذا ضمناً وبأسف عليه بالطبع بمقدار أسفه على ما يتلزم معه أيضاً، ألا وهو العجز الإنكليزي المطلق عن إطراء فرنسا، الأمر الذي يبدو بدوره مقروناً في معظم الأحيان بالتفاهة وبمقدار مماثل من نقصان الجدية الأخلاقية.

وهذا ليس بمقدوري أن أقاوم إغراء الإتيان على ذكر مثل طريف ودقيق عن هذا الموقف الذي يتبدى، تجاه فرنسا والمشرق، في رواية "مرتج الغرور" لثاكاري، فبكي شارب حصناه نصف فرنسية، وهي حقيقة تصمها في المجتمع الإنكليزي بأنها موضع الشبهة علاوة على أنها ليست تحديداً ذات ذوق رفيع.

إن مغامراتها شهيرة جداً إلى الحد الذي يجعلها في غنى عن التلخيص هنا، ولكن مشهداً واحداً كشف على وجه التخصيص من جراء الطريقة التي يدل بها على حجم النهاية الوخيمة التي قد تسوقها إليها فرنسيتها وتسلقها الاجتماعي ونوقها المشبوه. وهذا المشهد هو المشهد الذي يدور في (بيت غولت) حين تشارك بيكي، وكانت حينها لا تزال في عصمة زوجها رودون كراولي، في تمثيليات تحزيرية منظمة حول موضوع "العردة الشرقية". وتبلغ هذه التمثيليات ذروتها في الفصل الثالث الذي تلعب فيه بيكي دور كليمانسترا (وهو الدور الذي لا يناسبها اجتماعياً، ناهيك عن ميلودرامية الدور للحقاء القذرة).

إن ما يعد المدة لظهورها في ذلك المشهد هو الكاريكاتور التالي عن الخيال الشرقي الملتصق:

ويحدث القسم الثاني من تلك التمثيلية، في الوقت الذي لا يزال فيه المشهد شرقياً. فحسن يتخذ، في ثوب آخر، وضعية رئيسة المتصالح مع تماشاً. وكيسلر أخا أضحى عبداً طبعاً أسود اللون. إن الوقت وقت شروق الشمس في الصحراء، ولذلك فإن الأتراك يديرون رؤوسهم صوب الشرق ويحنون هاماتهم على الرمل، ولما لم يكن هنالك أية إبل في متناول اليد، فإن الفرقة الموسيقية تعزف بشكل فكاهي "ها هي الإبل قادمة". ومن ثم يظهر في المشهد رأس ضخم لإنسان مصري. وهو موسيقار ويغني، وبأدهشة المسافرين الشرقيين، أغنية من تأليف السيد واغ. وهنا ينطلق المسافرون الشرقيون بالرقص، كما يرقص بابا غينو والملك المراكشي في (المزمار السحري). (6)

وبعد هذا المشهد مباشرة تنتفع بيكي على المسرح بدور كليما نسترا "في خيمة يونانية"، في ذلك الدور الذي لبتزل ثوبها وسكونها فيه ينفع أقارب زوجها لإدانة "معروضاتها غير المحتشمة".

ولاحقاً يرتب ثاكاري، وكأنه يريد أن يصل بتلك المسألة إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه، عودة لارتباط أميليا بوليام دوبيسن والاحتفال بذلك في (بومبرنيكل)، وهي البلدة الألمانية التي يشاهد فيها هذان الزوجان المناسبان بعضهما لبعض حفلة لأداء لا التمثيليات التحزيرية الشرقية بل (فيدليو) لبيتروفن. وفي بلدة (بومبرنيكل) -طبقاً للوصف التفصيلي التام لثاكاري- يقوم ذلك الجسر الذي بناه فيكتور أورليوس الرابع عشر، "وفوق الجسر ينتصب تمثاله محاطاً بحوريات البحر ورموز النصر والسلام والرخاء، وقدمه فوق عنق تركي مطروح على الأرض". (7)

إن ثاكاري لا يشكل استثناء لما هو رأي مروج تقريباً يحملته الروائيون والشعراء عن الشرق المسلم. فحكايات "ألف ليلة وليلة" مثلاً مقرونة بانتظام بالأحلام المجنحة للطفولة، وهي أحلام مفيدة، وهذا صحيح بيد أنها مطروحة بذلك الشكل الذي يتيح تلasiها سريعاً. تصوروا تصوير ورنزورث لها في "المقدمة"، أو فكروا في الإعجاب الذي كانت تستثيره "ألف ليلة وليلة" في نفس نيومان أيام مرافقته، الأمر الذي كان له ميزة إضافية، في حالة نيومان، هي المساعدة في إعدادة لاحقاً على الإيمان بالمعجزات. أو خذوا، من جديد، جين أير التي كانت تجد لها ملاذاً في روعة "ألف ليلة وليلة" وفي رومانسييتها اللامعقولة، ومهرباً من تهم مطلع حياتها في منزل (ريد) ومن ثم لاحقاً في محتتها في مدرسة (لوود). وحتى أرنولد، الذي تكل قصائده العصماء نوعاً ما على أنه كان ينظر إلى تلك المادة نظرة جادة أكثر من غيره، مولعاً أحياناً بربط المبالغة الجمالية أو الأسلوبية بأشياء شرقية على العموم، وعلى الأخص بالفجاجة وقلة التحضر البنيئة. وإن أبرع الإشارات عن الشرق جاء بها عرضاً بايرون في (بيبو) حيث يقول:

عن ذلك كان بحوزتي فن الكتابة اليسيرة فماذا يجب أن تكون
القراءة اليسيرة! وأنى لي أن ألتلق برناسوس، حيث عروسات
الشعر يجلسن وينظمن تلك القصائد الجميلة التي لن تنقرض البتة،
وأنى لي أن أسارع لطباعة حكاية آشورية أو سورية أو يونانية
(ياما أمتع للعالم). وأسوق عليكم عينة من أعلى عينات الاستشراق

ممزوجة بالنزعة العاطفية الغربية (8)

إن الجهود الفيلولوجية التي بذلها (لين) تبدو بمثل هذا السياق أكثر خصاباً وتفرداً منها في أي وقت مضى. فبالتنسبة لمواطنيه كان الشرق مجرد ذلك المكان الذي يعمل فيه المرء أو يسافر إليه أو يجتنب مع توهمات. لقد كانت الفيلولوجيا الشرقية في إنكلترا موضوعاً ذا أهمية هامشية قصوى، أي مجرد موضوع فيلولوجي عام لا أكثر ولا أقل. واعتقد أن من الصحيح أن نقول أيضاً أن الإسلام والمعارف العربية كانت، بالنسبة للمثقف الإنكليزي، تمثل على العموم تلك القيم والخبرات والأعراف والنزعات التي احتلهاها في غاية اليسر، واستيعابها في غاية السرعة لخيال وقاد أو لطاقة قادرة على التجنيع المحبوك، حتى تكون جديدة بالاحترام. إن المعرفة المشرقية لم تحظ بأي مقام رفيع في إنكلترا إلا بعد أن مضى شوط طويل من ذلك القرن، وأطول بالتأكيد مما كان قد طواه في فرنسا بكثير، لا لأنه لم يكن هنالك أي واحد لا يعرف أي شيء عن الشرق بل لأن التشكيلات الثقافية في إنكلترا كانت تستمد حاجاتها، على نقيض فرنسا، من الدراسة الخاصة والجهد الفردي والتطور الشخصي، أكثر مما كانت تستمد من الحاضرة والأكاديمية. ولذلك ليس من باب المصادفة في شيء أن توجد جذور الدراسة العربية والإسلامية في الموروث الإنكليزي الحديث لدى (لين)، ذلك المفكر الذي نسباً ليس بالإنسان الأكاديمي ولا من سكان الحواضر، هذا في حين أن الموروث الفرنسي استهلتته لا بل وجسده أيضاً شخصية أساسية ومؤسسية، أي ملكية بالفعل، مثل ميلفستردسي ساسي.

فمن ساسي قال دوق بروغلي: "إن هذه المؤلفات الضخمة تتسنى للمستشرقين الذين تقاسموا فيما بينهم، علناً وجهاً، آسيا برمتها، ألا وهي تلك المؤلفات التي تتكشف عن مواصلة حبها لحركات الصوت" (9).

هنا واسمحو لي أن أقترح فرضيتين أو ثلاث لتوضيح هذا الفرق بين فرنسا وبريطانيا.

فالأولى هي أن المفكرين، في فرنسا بعد الثورة، خضعوا للتنظيم الماكبي كي ينشروا إشعاعهم من باريس التي كانت تتحكم بهم تحكماً كاملاً تقريباً، وتمركزوا في معظمهم حصراً في مؤسسات الدولة التي كانت هدفها جعل المعرفة معتمدة على كل ما هو مأثور رسمياً من علوم وهنات علمية ومعايير رصينة. ولقد جاء أرنولد بمثل هذه الملاحظة ولكنها كانت أضيق نطاقاً بكثير. وأما في إنكلترا، من الناحية الأخرى، فإن "التجميع الاجتماعي الجديد الذي تنامي

على أساس الثورة الصناعية الحديثة ينكشف عن تطور اقتصادي مشترك واضح المعالم ولكنه لا يتقدم إلا تقدم السلخفة في الميدان السياسي/ الثقافي⁽¹⁰⁾. ومما يعنيه هذا هو أن التقدم الفكري في إنكلترا لم يكن متمركزاً، وإنما حدث جراء اقتران عضوي مع التطورات التي قامت في المضممار السياسي/ العوسـيولوجي (ومن هنا جاءت هبة وسطوة الاقتصاد السياسي)، في حين أن قيم طبقة تقليدية من ملاك الأراضي هي التي هيمنت على الثقافة في كل الزوايا كافة، مما يعني، في ميادين كالفيلولوجيا والدراسات الثوراتية، أن للهيمنة كانت للأراء التقليدية التي لم تتأثر (حتى أواخر عام 1830، أو حواليه على الأقل) بالتطورات الثورية الأوروبية.

وأما الفرضية الثانية فهي الفرضية التي اقترحتها أينما كان فيما يتعلق بالفرق بين الدراسات الشرقية البريطانية والفرنسية: فالإمبراطورية البريطانية كانت أقدم وأكثر اتساعاً من الإمبراطورية الفرنسية، كما أن مكانها في الحياة الثقافية الإنكليزية كواقع ومصدر أو موضوع للمعرفة كان قائماً على اختلافها وبعدها عن المجتمع المحلي الوطني، فضلاً عن تسخيرها له أخلاقياً⁽¹¹⁾. فكروا ثانية برواية "مرتج الغرور" أو رواية "جين آير" وسوف ترون ما أحاول الإشارة إليه: ألا وهو للكيفية، مثلاً، التي يجري بها دائماً تعسب جوسيا سينلي إلى الهند ولاحقاً بالطبع إلى بيكي وكان ثاكاري، على الرغم من الثروة الاستعمارية التي تتمتع بها سينلي، كان يرغب في التوكيد على رفضه الأخلاقي والاجتماعي لاستيعابها في صميم المجتمع الإنكليزي الكتيّس. وها هي بيرثا موريس، زوجة روشستر، امرأة هندية غريبة، الأمر الذي يجسد حقيقة ما هي بالعرضية للدلالة على بربريتها، ومع ذلك فإن الواجب يقضي بطرد الأرواح الشريرة منها (أو الهيمنة عليها) قبل أن يستطيع روشستر الزواج من جين. فهذه هي الطريقة التي تحاول بها برونتي أن تقول لنا أن مواطني الإمبراطورية الواقدين من الأطراف البعيدة مفيدون كمصدر ثروة أو كمحنة أخلاقية لكي يختبرها الرجال والنساء الإنكليزية، ولكنهم ليسوا البتة بشراً جديرين بالقبول في قلب المجتمع المتمسدين. إن هذا النمط ليتكرر كثيراً في الكتابة الإنكليزية، ولكنني لا أقصد أن أقول أن الثقافة الفرنسية اتخذت لها موقفاً أكثر رافة حيال مستعمراتها، بل إن تعاملها معها كان مختلفاً ليس إلا.

وفرضيتي الأخيرة، وقد تكون أكثر الفرضيات الثلاث أهمية، هي الفرضية المطروحة بأكثر الأشكال شفافية وتردداً. فيبدو لي في إنكلترا أن تحدي

(الفيلولوجيا الجديدة) للدين كان مجهولاً إلى أن مر نصف القرن تقريباً، أي، إلى حين ظهور "مقالات وتأملات" في عام 1860 تقريباً.

إن الموقف الإنكليزي من اللغة، وفي أوساط الفيلولوجيين والشعراء بالأساس، كان موقفاً دينياً أو فلسفياً إلى حد كبير جداً. فهناك لما يكن قد قام بعد حتى حينه ذلك الفصل القاطع بين الظاهرة اللغوية وبين الفرضيات المسيحية/اليهودية عن أصول الأشياء (أو، فيما يتعلق بذلك الأمر، بين اللغة وبين نظرية فلسفية عن العقل) فصلاً كان سمة بارزة (للفيلولوجيا الجديدة) الأوروبية. فلقد فهم كولريدج وشيلي، على سبيل المثال، مجرد تشكيلات اللغة كما كان يفهمها أي واحد في أوروبا، ولكن لم يتجاوز أي منهما الأفكار عن اللغة التي كانت بمثابة معرفة بديهية لكوندياك أو هيردر أو روسو، أي قبلهما بجيل كامل، أي لم يكن أي واحد منهما، بكلمات أخرى، قادراً على فصل اللغة عن استجلاء الأفكار أو عن الدين. وعلاوة على ذلك لم يكن أي منهما، ولا الفيلولوجيا الإنكليزية كميدان بالتأكيد، قد فهم على ما يبدو اللغة بتلك اللغات الدنيوية، اللغوية المحض، التي جاءت بها (الفيلولوجيا الجديدة).

لقد جئت بهذه الافتراضات الثقافية كمقدمة لموضوعي الرئيسي الذي يتناول لا عمل رينان وماسينيون وحسب بل والكيفية التي انطوى فيها عملهما على السلطة الثقافية المركزية التي كانتها في فرنسا؛ والكيفية التي كان بها عملهما معروفاً ومقبولاً من جمهرة المثقفين الفرنسيين على نحو أفضل مما كان عليه عمل نظراتهم في إنكلترا. إن ما أريد تبيينه هو أن رينان وماسينيون كانا جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الفرنسية كل في حقبة رينان من 1850 إلى 1900 وماسينيون من 1900 إلى 1960 - كي يخلما على عملهما عن الإسلام وحتى على الإسلام نفسه منزلة وسلطة بالنسبة للجمهور الثقافي غير الاستشراقي أكبر بكثير مما كان من الممكن أن يتاح في إنكلترا ولربما في أي مكان آخر في الغرب. ويكلمات أخرى، مع الأخذ بعين الاعتبار مواهبهما الفذة ككاتبين نشريين ذوي أسلوب عظيم وكدارسين إسلاميين عظيمين، فإن من الجدير أن نحاول فهم الكيفية التي أتاحت وجود رينان وماسينيون في فرنسا فقط، لا في إنكلترا وبالنظر لبعض الأسباب التي جئت على ذكرها حتى الآن. وأنا لا أقصد أن أظهر بمظهر القائل أن الثقافة الفرنسية هي ما أنتجت في رينان وماسينيون دارسين للإسلام أسمى بالضرورة من أمثلهما في إنكلترا أو في أي مكان آخر. إن المقارنة مع إنكلترا ما هي بمنتهى البساطة إلا طريقة مفيدة لتبيان الفرق المذهل في الإنتاج والأسلوب الثقافيين.

ولكن هنالك شيء ما يجدر قوله عن أمثال هذه الفروق في الأسلوب والإنتاج. فدراسة الإسلام في الغرب كانت تعيش أزمة حادة. إن الاستشراق الغربي صار يواجه، للمرة الأولى في تاريخه، تحديثات على مبادئ دراسته الموقوفة عليه من قبل فروع دراسية أخرى (كالعلوم الاجتماعية والماركسية والتحليل النفسي) ومن نفس المنطقة التي كانت هدف الدراسة، والتأثير الإيجابي يتلخص بشكل انتقادي لا مجرد صواب أو خطأ لسطورته وتكادحها الشكوك وحسب، لا بل وأن يتفحص أيضاً علاقته بكل من الثقافة التي استقي منها والفترة التاريخية التي جيء فيها بأفكاره الرئيسية. وهذا ما يقود إلى السؤال التالي:

كيف يكون الاستشراق قادراً على مساواة نفسه هذه الأسئلة الحساسة، مع التسليم جدلاً بتكوين الاستشراق كميدان خاص ذي مضمار وتقاليد وتطبيقات علمية قابلة للتمييز؟ وأتصور أن من الصحيح أن نقول أنه في فرنسا، حيث لعبت دراسة الإسلام دوراً مركزياً كرمي له ذاته أكبر بكثير منه في أي مكان آخر في أوروبا، تجلت الروابط بين الاستشراق في إطاره العريض، وبين الثقافة والتاريخ المعاصر، على أنها أكثر بروزاً وأكثر وضوحاً وأكثر أهمية لفرع الاستشراق منها في أي مكان آخر.

ولذلك فهذه قيمة هائلة في دراسة شخصيات نموذجية وشيقة ضمناً من أمثال رينان و ماسينيون نظراً لأن مثل هذه الدراسة قد تبين لنا التعاون الواضح بين عملهما وثقافتهما؛ إذ من خلال الدراسات التاريخية والنقدية يتمكن المستشرقون والمؤرخون الثقافيون والفكيريون ونقاد العالم الثالث للاستشراق التقليدي من أن يصدروا حكماً أفضل على الطابع الأكل وضوحاً لدراسات حيز ما "كالاستشراق في الثقافات (كهذا على سبيل المثال) الذي تستند مزاعمه لدراسة مجتمعات أخرى لا على التراث ولا على المقام النقائلي بل على موضوعية علمية وفضول فكري نزيه. فربما هو أنه حتى لو كان كل من ماسينيون و رينان عبقرية، وكل بطريقته الخاصة، وهي الباع مع الثقافة التي كان يخاطبها والتي كانت تعترف بفضله، فلم يكن أي من هذين الرجلين قادراً على أن يفحص بشكل انتقادي تلك الفرضيات والمبادئ التي كان يعتمد عليها عمله. وسوف أجادل ضمناً أن للميادين الإنسانية المحافظة على تماسكها لا بالنقد ولا بالمعرفة الفكرية، بل بالمقام الاعتباري للثقافة (كما في فرنسا) أو بالعلم (كما في العالم الأنكلو ساكسوني)، تمحو إمكانية نوع قيم من النقد الذاتي للارتيكالي الذي كان يعني، في حالة الاستشراق، للطمس الكامل لتوفر أية إمكانية للاعتراف بأن

"المشرق" بحد ذاته شيء أسير التأليف، أو بكونها رغبة فسي الإقرار بدور السلطة في إنتاج المعرفة. ولقد كانت النتيجة، بالنسبة للاستشراق، تثبيت الذات بالذات والتستر بالطلاسم، مع تقلص حظوظه تقلصاً كبيراً في فهم رؤوف له من قبل ثقافات أخرى، أو من قبل الثقافة نفسها.

وأما من ناحية أخرى فإن رينان وماسينون يساعداننا على معرفة قسط كبير عنهما لا كمجرد رجلين في جعبتهما أشياء نيرة يقولانها عن الإسلام، بل وكرجلين يكشفان العمليات التي تصاغ بها المعرفة. والشيء الشيق عمل وجه التخصص هو أن مشكلتهما الشخصية واهتماماتهما ونزعاتهما تشكل قسماً كبيراً جداً من عملهما وموقعهما للعالمين كمستشرقين. فنحن لن نرى أن الإنسان الخصوصي لا يتدخل في شؤون الإنسان الدارس وحسب، وإنما على العكس من ذلك لأن الاستشراق الفرنسي عمل على تعزيز الشخصية ثقافياً، لا لأن تعزيز الشخصية كان أمراً يسيراً بل لأن علاقة الشخصية بالثقافة كانت شيئاً ذا أهمية قصوى (12).

وهكذا علينا أن نقرأ في ماسينون ورينان وصفاً للعلاقة بين المعرفة وبين الظروف الثقافية والشخصية، والتاريخية بالتأكيد، التي يتم فيها إنتاج المعرفة - وليس من باب المصادفة في شيء أن كان رينان وماسينون معاً حساسين حساسية خاصة تجاه المشكلة، على الرغم من أنهما واجهاها بطريقتين مختلفتين تماماً. إن كلا الرجلين يوظفان نوعاً خاصاً من أنواع الأنتروبولوجيا الثقافية المقارنة، أكثر دقة ومتعة لا أقل، مع أن السلسلة الهرمية التي يستخدمها رينان لإجراء المقارنات لسلسلة أقرب ما تكون إلى السطح، ولذلك فإنها أكثر وضوحاً وصلابة مما هي عليه عند ماسينون. ومع ذلك فإننا نلاحظ أنهما في المكان الذي يوشكان فيه أن يدركا الإسلام، يضلان طريقهما إليه في الوقت نفسه أيضاً. فهذا الدارس منهما يفهم الدين بمصطلحات دنيوية ولكنه لا يفقه في الإسلام ذلك الشيء الذي لا يزال يغذي أشياعه تغذية أصيلة، والآخر يراه بمصطلحات دنيوية ولكنه يتجاهل إلى حد كبير الفروق الدنيوية التي تقوم في صميم تنوع العالم الإسلامي، وفي كلا هذين الشاهدين، إذا، يرى الاستشراق نفسه ويصاب بالعمى مما يراه.

واحد من الأشياء التي جذبت بالتأكيد ولا بد ماثيو أرنولد إلى إيرنست رينان لم يكن مجرد أن كتابة رينان كتابة مستنقعة بخبرة المجيء بعد فوات الأوان وحسب بل وأن رينان يقدم كل المؤشرات على أنه تخطى تلك المشكلة

بمنتهى النجاح. ولكن بالنسبة لآرنولد فإن المجيء بعد فوات الأوان يعني حزناً عميقاً على المعاش في عصر لا يشبه عصر أتيانا للبريكليسية ولا عصر إنكلترا الأليزابيثية، مع العلم أن هذا للشعور يتخلل نثره أينما كان، ففي قصائد مثل "شاطئ دوفر" و "كنيسة روكبي" و "أشعار الذكريات" المنظومة في عام 1850، هنالك ما ينبع عن مشاعر الأسى والخم لكونه لفتقد في ذلك العصر شخصية عظيمة كانت تشيع في نفسه للطمأنينة - أباه ووردزورث وغوته. إن الورطة الجديدة التي صار يعيشها آرنولد هي أن ولادته كانت بعد اختفاء عصر خلاق عظيم أو اختفاء شخصية أخلاقية خلقة عظيمة.

وهناك ورطة مماثلة بالنسبة لرينان باستثناء أن المفاجعة الكامنة في فقدان شيء ما سرعان ما تحولت مما كان معرضاً أن يكون صدمة شخصية شلاء إلى ظفر عام، ثقافي بالأساس، بالقوة والبهجة والثقة. فكتاب "ذكريات الطفولة والشباب" يتحدث في أن واحد معاً عن فقدانه تزمته الديني والاستعاضة عنه على نحو موات بالفيلولوجيا والعقل و "علم النقد". وإن لدى رينان شيئاً طفيفاً من الاستبطان السقيم - لكنه ليس البتة في شيء من ذلك الحوار الأخفش الذي يتحاوره العقل مع ذاته لدى آرنولد - حتى وهو يتحدث عن نفسه في كتاب "ذكريات..". أقبالاً أنه كان في حرب مع نفسه، إذ كان رومانسياً ضد الرومانسية، كتلة من المتناقضات، هذار في حديثه كالهذر الذي كان يتحدث به اللاهوتيون السكولاستيون. فدوماً خرج قال رينان عن نفسه بأنه كان يفكر كرجل ويشعر كامرأة ويتصرف كطفل، غير أن طريقة المعاش هذه عادت عليه، كما يقول بضرورة ليس بقليل، "بأروع بهجة فكرية ممكنة" (13) إن الجدل اللاهوتي بين الطلبة الشباب في المعهد اللاهوتي كان يتخذ طابع الشكل النصي الواقعي، والفضل كل الفضل يعود لـ (لوهير)، أستاذ الفذ، الذي ساعد رينان على قراءة النصوص المقدمة بلغاتها الأصلية. "لقد ثبت لي حياتي (م. لوهير)، إذ كنت بالفطرة فيلولوجياً، وكل ما أنا عليه الآن كدارس كان بفضل (م. لوهير). (14) وصادف أن تضمن هذا تلك الحقيقة التي مفادها، وفقاً لما قاله رينان نفسه، أن كلا الرجلين كانا "أنصاف مستعربين" (arabissants médiocres).

إن النموذج الفكري الذي يدأب رينان على تكوينه دائماً هو ذلك النموذج الذي يمكنه من الاعتراف قائلاً: "والنتيجة تغيرت في حياتي تغيراً طفيفاً، وما ذلك إلا لأن التقدر أحكم وثاقى وفق مشيئته.

وخصص لي منذ طفولتي الدور والمهمة اللذين كان علي إنجازهما

مستقبلاً. (15) فالتعبير عما يعنيه أن يعيش المرء بعد استسلام معتقد ديني متكامل للتصدعات التي صدعتها فيه العقلانية - تلك هي المهمة التي أصبح عنها رينان. بيد أن ما يتعلق بتلك المهمة لهو أكثر من ذلك، كما ستكشفه توأ قراءة دقيقة. إن قسطاً واقعياً مما كتبه ويحته رينان منظم حول إشكالية زمانية وسيكولوجية خاصة ببعض الشيء. فرينان، على غرار فيكو وروسو، تقبل الفكرة القائلة أن أصول اللغة والدين كانت لحظات إلهام مشابهة للنشوة الشعرية، أو ربما للنشوة الدينية "raptus" ولكن رينان على نقیض أي واحد من سلفيه لا يبذل جهداً حقيقياً لإعادة بناء، أو حتى لفهم، ما كانت عليه تلك اللحظات فيما يتعلق بمسألة خارجية. إن الإلهام لشيء يقرنه رينان دائماً بحدث حدث مرة واحدة وكفى في حيز يستحيل بلوغه، حيز أقدم من زمانه وخارج إطاره أساساً في أن واحد معاً. وحين بدأ رينان بالتعارك مع أصل اللغة في عام 1848 كان راغباً تماماً بالتسليم أن الله قد يكون استهل الأشياء كافة "بالمعنى الذي من الممكن فيه نعت الله، بعد أن وضع في الإنسان كل ما هو ضروري لابتكار اللغة، بأنه كاتب اللغة". ولكن أن يتحدث المرء عن الله بهذا السياق يعني أن يستخدم، كما يتابع رينان أقواله: "عبارة وحيدة ومقلوبة" ولا سيما حين يكون هنالك مزيد من العبارات الطبيعية والفلسفية التي بوسعها القيام بذلك العمل" (16).

من المحتمل أن يكون الإلهام قد حدث أو لم يحدث، بيد أنه ليس بحال من الأحوال ذلك الشيء الذي يحاول رينان تجديده. إن ما يعتبره شيئاً مفروضاً منه هو أنه على الأرض كي يبين الكيفية التي من الممكن فيها لأشياء أخرى أن تحل محل الهيجان البدائي أو الإلهام الأصلي - إلى ذلك الحد الذي صار فيه التاريخ بالنسبة إليه مكافئاً تماماً لكتابته عن التاريخ، ومن الممكن للواحد منهما أن يحل محل الثاني، فمهمة رينان هي القول: إنك لن تستطيع أن تختبر ماضي الزمان، وإنك لن تستطيع أن تغامر بتضييع نفسك في ندب ضياع عالم بدائي بغيض وإلهام كما جنة عدن، لا تنظر إلى ما ضيعته في الواقع بأنه ضياع، لا بل وانظر إليه عوضاً عن ذلك بأنه فضيلة مولجته، ومواجهة كتابته.

ولكن نادراً ما يصاغ هذا الادعاء العام للالتكال على الشخص المحض لرينان ككاتب أو عالم، وذلك لأن كتابته تشكل قسطاً من تلك المغامرة التي تتخطى حدود المغامرة الشخصية التي يدعوها "بالعلم أو علم النقد" في معظم الأوقات، والتي يكمن سبب وجودها لا في أنها تحل محل الإلهام ومحل الأفراد الذين يدعون حيازة الإلهام، بل في أنها أعلنت تنظيم الوجود وأي إدراك للوجود

بتلك الطريقة التي تجعل الإلهام الديني غير ضروري، إن ثقة رينان فيما تفعل واكتسابه من مهمته لا يتأتيان عن المهمة وحدها وحسب، بل يتأتيان عن كونها محط وساطة ومشروعية شخص عظيم أو مؤسسة عظيمة.. وإن ما رآه رينان بمنتهى المكر، وبمنتهى الصواب على ما أظن، هو ذلك المدى الذي كانت تعتمد فيه أمور من أمثال العبقرية والوحي أو الإلهام على توهمات الفرد أو على مواهبه الفطرية أو عباداته الشخصية. فعلى نقيض التلميذ الغجري الذي كان، لدى أرنولد، ينتظر عبثا هبوط وميض من السماء، انطلق رينان منطقيا بمساعه الجاد كعالم عموما، وكفيلولوجي خصوصا، استنادا إلى ذلك التصور الذي مؤاده أنه إن كان هنالك ثمة سماء أو وميض، فإنه لن يكون الإنسان الذي سيستفيد منهما، فزمانه ما كان بالزمن الماضي- ألا وهو ذلك الموضع الذي يضع المسوء فيه النسخ الأصلي "originale séve" الذي أشار إليه في حديثه عن الألهام الأول للوحي الديني- وإنما الزمن الحاضر، بل والمستقبل لو توخى الدقة. ولذلك كان من الضروري الغوص في معارف كالفيلولوجيا التي ابتعدت بالتاريخ عن المشكلات الوجودية للوحي الديني وجاءت به نحو ما كانت دراسته ممكنة، نحو تلك الأشياء الحقيقية التي كانت لا تزال تؤرق الجنس البشري بعد مضي رده طويل من الزمن على خمود جذوة الهيجان البدائي (أو الوحي الديني فيما يتعلق بذلك الأمر) خمودا تاما. وهكذا فإن الحياة المسلكية لهذا الإنسان حازت على صياغتها في صميم هذا الواقع للسير المنال، أي في الثقافة الحديثة كما عرفها رينان بالطبع، وتحت إشراف أساتذة مثل (لوهرير) الذي أكد على أصالة المواهب الثقافية لدى ذلك الشاب.

ولكن الفيلولوجيا لا تحل بمنتهى البساطة محل الدين أو الموقف الديني حالما يبادر المرء لدراسة اللغة، بل إن الفيلولوجيا، بناء على ما يقوله رينان في "أصل اللغة" تحول اهتمام الفرد من احتمال كون اللغة نتيجة مسبب خارجي وسابق (كأنه مثلا) إلى اليقين بأن اللغة كانت "تلك العضوية التي تتمتع بحياة خاصة"، الأمر الذي يوجب دراستها في "علم الحياة". وهكذا فإن الفيلولوجيا تأخذ اللغة وتعيد نقلها من الماضي إلى الحاضر، وتعيد تنظيمها ضمن "ميدانها الحقيقي"، أي ضمن "الشعور النقدي" الذي يفعل فعله في الحاضر وفي المستقبل أيضا. وهكذا فإن مهمة الفيلولوجي يجب أن تكون الربط بين تلك اللحظة التي تلت توا ومباشرة نزول اللغة وولادتها وبين الزمن الحاضر، ويعدّد تبيان كيفية كينونة الشبكة الكثيفة للعلاقات بين مستخدمي اللغة واقعا دينويا عنه سينبتق

المستقبل. ولقد ظل رينان آمينا فائقة لهذا المشروع: فكل دراساته الدينية والفيلولوجية العميقة عالجتها بمقدونا أن ندعوه بالعقائيل، أي تلك الحالة التي أعقبت للتو الحالة البدائية والتي شكل وجودها الوحيد، بالنسبة للفيلولوجي، لا شكل إيمان المؤمن أو شكل للتعاقب النبوي أو شكل جماعة خفية، بل مجموعة من النصوص التي تتيح للفيلولوجي أن يميز فيها كل تلك المساوئ والفضائل الخبيثة خلف المسجود في المصلوات والإعلانات عن الإيمان والآلام التي عاناها الشهداء فلقد قام رينان بعمله بأدوات استقصاء حديثة، وكانت نقطة انطلاقه نقطة انطلاق محترف دينوي أحكامه اعتمدت على تلك الحقيقة التي لا يرغى إليها الشك، والساخرة إلى حد كبير، والتي مفادها أن الثقافة، على الرغم من الوحي، تقدمت بالعلم الذي خلف الدين وراءه على بعد أشواط وأشواط.

إن وجهة النظر هذه هي المسؤولة بالتحديد عن رؤية رينان للإسلام رؤية راديكالية لا تقبل المساومة. ولكن قبل إقدامي على بحث ذلك يجب علي أن أقول بضعة أشياء إضافية عن آراء رينان بخصوص الثقافة والعلم.

إن النص العريض هنا هو "مستقبل العلم" المنشور في عام 1890 بيد أنه مكتوب أصلاً في عام 1848. ويجب علي بادئ ذي بدء أن أعترف بأن الثقة العمياء للكتاب ومناخ الإجلال الذاتي فيه أمران منفردان. ولكن الكتاب، كما أنما ما يكون وضعه، كتاب هام جداً بالنسبة لرينان، ففيه يتقصد بمنتهى الوضوح أن يضع نفسه في صميم الثقافة الحديثة - التي هي في جوهرها فيلولوجية كما يقول - الأمر الذي يسوقه للدفاع عنها بنفس المقدار الذي يتحدث فيه عنها. إن العنوان ليفصح عن أن العلم هو المستقبل ويفصح، أكثر من ذلك، عن أن للعلم سوف يغير الحياة البشرية إلى ذلك الحد الكبير الذي سيتيح حتى إدراك الله نفسه. ولما كان القول الفصل للعلم الحديث فإنه رتب الإنسانية بشكل علمي... وبعد ترتيبه الإنسانية سيرتب أمر الله (18) والشيء الممتع هو أن رينان يرى هذا الأمر على قدم وساق كنتيجة لتغير المنظور الذي نجم عن الاكتشاف العلمي الحديث. وهكذا ففي الوقت الذي كان فيه العالم القديم (وقد كان يعني بذلك العلم الديني) مغلقاً وضيقاً، فإن العالم العلمي الجديد الذي خلقه (معبولات) لعالم مفتوح وغني وملء بالاحتمالات. فهنا تم إلغاء الماضي لإلغاء تآما، وإعادة تقييمه بناء على معايير جديدة، وتحويله إلى شيء لا يستطيع استغلاله والعريضة فيه والشعور حياله بشعور الإبداع إلا للعقل الجسور والاستقصائي عقلائيًا (19). وإن ما يقصده رينان ضمنا بمنتهى الوضوح، على الرغم من أنه لا يقوله بصراحة، هو أن

الثقافة الفيلولوجية التي هو ممثلها الموثوق تهيمن على تلك الميدان العقلاني الذي برز كنتيجة للاكتشاف العلمي الحديث. وبناء على ذلك فتمت ثلاثة مواقع متحدة المركز تحظى بالمشروعية. فعلى السطح الخارجي يقوم الغلاف للمادي الذي تقوم أقدم تخومه بتحديد المكان الذي يبرز منه العالم المفتوح لللاحق للعالم البدائي، وفي صميم ذلك تقوم الثقافة نفسها، تاريخية وفيلولوجية، في معالجتها كل نواتج التاريخ البشري، وفي صميم هذا الموقع الثلاث، في قلبه، يجثم الفيلولوجي الذي يدفع بنشاطه التاريخ البشري إلى الأمام. إن كل موقع من هذه المواقع وكل مكان من هذه الأمكنة يعزز الآخر، علاوة على أن أي موقع من الثلاثة يجعل الاثنين الآخرين ممكنين. أنا الذي نقش اسمه في الصميم كي ينشر العطر على كل شيء.

وهأنذا أنظم وأقارن لكي أتوصل من ثم إلى منهج الأشياء (20). فعلى الرغم من أن تلك الأنا (moi) المتغيرة تبدو وحيدة بأم عينها، فإنها في الحقيقة تحظى لها بالتميز من كل أنواع المؤسسات والشخصيات التي تمنحها السلطان والوقار: فلا همبولت وحده، بل وكوسين وبورنوف ولوهير وكوفيهيه ومسانت هيلاري - كلهم كريمان يلعبون دوراً مركزياً بالنسبة للفعاليات الأساسية في الحياة الحديثة.

إن مقارنة عاجلة بأرنولد لشيء تكويري هنا: ففي كتاب "الثقافة والفوضى" قال أرنولد عن الناقد بأنه إذا لم يقع فريسة للمصالح التطبيقية الضيقة (برابرة أو رعاة أو همج) وإذا أراد أن يكون نالداً فزيها بالفعل، يجب عليه أن ينتمي إلى زمرة جريئة مكونة من رجالات الثقافة. وإن هؤلاء المخلوقات هم من يمكن أن ندعوهم بذوي المرتبة المتواضعة، ومن الواضح وضوح الشمس أن رينان ليس واحداً من هؤلاء. فكل ما حوله ينشر إشعاع سلطان المؤسسات المركزية الكبيرة كالمدارس والمعارف والهيئات الثقافية وزمر التعاون المنظمة كلها على شكل تسلسل هرمي من عمال علميين. إن مثل هذا الجهاز الدائر بفتى الفرق بالنسبة لرينان، لا كما دعاه أرنولد بالآلية وحسب، هو الفيض الحقيقي للوجود التالي للوجود السريع للزوال. ويعيدا عن معالجة رينان لهذا كله وكأنه مجرد ملحق ثانوي لسقم الحياة بدون إلهام، فإنه يطلق حكمه على هذا المشروع الكثيف برمته بأنه الحياة الحديثة، ويأبى مظهر لها.

فلا عجب إذا أن يظهر الإسلام بهذا المظهر الرديء جداً. وذلك لأن الإسلام، كما قال رينان في مناسبات عديدة جداً، هو ذلك الدين الذي لم يتظاهر

مؤسسه البتة، حتى مجرد تظاهر، بالقداسة، ولم يتظاهر بالأصالة الحقيقية أكثر مما سبق بكثير. فلئن تمكن رينان من معالجة أديان منظمة كاليهودية والمسيحية بأنهما جاءتا بعد تصادف مؤسسيهما بالمقدس، فكيف كان بمقدوره أن يعامل محمدا معاملة مختلفة عما عامله كأخر ولقد من الوافدين بعد فوات الأوان؟ فلا سر ولا معجزات ولا قدسية، ولا حتى نساء كما يقول في فقرة رائعة حول السلي نهاية كتابه المعنون بـ "محمد وأصول المذهب الإسلامي" (21) إن الإسلام بكلمات أخرى مفتوح كله على الحاضر، ولن يبقى على قيد الحياة في المستقبل، علاوة على أنه لا يقدم أي شيء مهم لأي إنسان يحاول إحياء ماضٍ ديني غامض في غابر الأزمان. إنه عقيم وعاجز عن تجديد نفسه تجديدا حقيقيا، ولسوف يتلاشى برمته تحت تأثير العلم الغربي الحديث.

إن تلاشي الإسلام لهو الشيء الذي تعهد رينان التعجيل به إلى حد معين، وقد فعل ذلك بالإصرار على آرائه عن الثقافة والعلم إصرارا يفضي إلى فتور أكيد. ففي عام 1883 ألقى محاضرة في السوربون بعنوان "الإسلام والعلم" وكانت بمثابة ملحق مناوئ لـ "مستقبل العلم": فالإسلام في هذه المحاضرة هو النقيض عينه للعلم والمستقبل. إن أكثر الأشياء التي تتكشف عنها المحاضرة إصرار رينان على أن الثقافة الإسلامية هي حصرا لا بالعلم ولا بالفلسفة (كما كان قد أكد كتابه عن ابن رشد)، بل مجرد لغة (وشاهده هنا هو أبو الفرج). للغة الإسلام، وقد انقصت من جذورها في إلهام قديم، أو حتى في علاقة حميمة مع القداسة، ليست باللغة الملائمة لتغذية العلم. إن الإسلام ولغته العربية، على النقيض مما قيل أنفا، يجسدان للكراهية للعقل، ونهاية الفلسفة العقلانية، وعداوة متواصلة للتقدم. "لم يكن الإسلام، بالنسبة للعقل البشري، إلا مؤذيا. (22) فلم بالضبط؟ لأنه جعل من البلدان التي حكمها "ميدانا مغلقا". أي أن الإسلام، بكلمات أخرى، أعاد الإنسان إلى عالم البهائيين المغلق وابتعد به عن العالم المفتوح للعلم الحديث.

فيما أن الإسلام جاء بعد اليهودية والمسيحية بزمان طويل، فقد ارتبط بعصر أقدم، عصر للجهاد البشري الجهيض الواهن الذي لم تكن لديه زكري الإلهام الفياض بالحوية المطلوبة لإرشاده. وهكذا فإن خدمته لمن يمارس الثقافة الأوروبية الحديثة كانت بمثابة الدليل السلبي لقانون التقدم.

إن المغالطة العجيبة في صميم رؤية رينان للإسلام لا تجد لها حلا إلا حين نفهمه بأنه يستبقي الإسلام حيا لكي يباشر تقويضه، في كتابته الفيلولوجية،

معاملا إياه كدين لا لشيء إلا لكي يبين الجذب الأساسي في جوهره الديني،
مذكرا إيانا أن الإسلام، حتى لو كانت كل الأديان أساسا بمثابة الحواشي الملحقة
بإلهامات تلاشت إلى الأبد، كان مهما لأي فيلولوجي كحاشية لحاشية أخرى ليس
إلا، كأثر لأثر آخر وحسب ولما كان الواقع على هذا النحو فقد كان يشكل تحديا
للفيلولوجي الذي، في حديثه دفاعا عن الثقافة الغربية، كان يثبت المنزع الدنيوي
الجديد في تلك الحيز للفارغ المفتوح لا نظرا لاضمحلال الدين، كما كان يعتقد
رينان، بل نظرا للامبالاة جوهر الدين نفسه بالعلم والثقافة تلك اللامبالاة
المتواصلة، ألا وهو ذلك الجوهر الذي كان يعود إليه على غير دراية منه في
كتاب إثر كتاب آخر وخلاه بلا مساس تماما.

فرينان لم يعالج البتة بالفعل الواقع الدنيوي للأديان في إصرارها على
وجودها كما هو عليه واقع الأمر بالنسبة للإسلام، أي تلك الأديان التي لا يزال
بمقدورها أن تحافظ على وجودها وأن تكون قوية حتى في عصر بوسعه أن
يبرهن ثقافيا بدون أننى شك على أن للدين شيء من غابر الأزمان. وإن هذه
الورطة هي الورطة الثقافية لرينان وبؤرة العمه فيها كانتا ما كان عمق اعتقاده
بنفسه أنه قد تحظى الدين وتسلمى عليه.

إن كل ذلك العمل الضخم الذي أنجزه ماسينيون يتوجه صوب هذه المسألة
بالضبط، أي مسألة بقاء الدين على قيد الحياة: فماسينيون يجلوها ويعيشها مرة
أخرى ويتعلق بها، ويكتبها ويعيد كتابتها بعقيرة وتبصر لا نظير لهما. وما هذا
القول إلا طريقة أخرى للقول بأن المهمة الفيلولوجية الكامنة في صميم الثقافة
الفرنسية تتعرض للتحويل التام على يدي ماسينيون. فما نحن الآن نتعامل مع عقل
ذي شأن من نوع آخر، ومع خبرة عميقة ورائعة حتى إن تماثلاتها ودعاماتها
الثقافية الجليلة ما هي إلا جمالية وميكولوجية، وما هي بالمؤسساتية والأكاديمية
كما كانت عليه الحال لدى رينان. ولكي نفهم ماسينيون علينا أن نقدم كل شيء
أفضل، أي على قراءة مالا رمية ورلمبو أكثر من قراءة سيلفين ليفي. ومع ذلك
فالنظرة إلى ماسينيون يجب أن تكون أنه، بشكل لا يقل عن رينان، ضمن تلك
البنية العظيمة كهيمنة الفرنسية على العالم الإسلامي هيمنة ثقافية ومياسية
واستعمارية. فكل منهما، بطيقة مختلفة جدا، يسلم جدلا أن هناك مهمة فرنسية
خاصة للعالم الإسلامي وفيه، ولكن في الوقت الذي كان رينان يراها تكوين رأي
عنه ابتغاء الفناء به في خاتمة المطاف، كان ماسينيون يراها وجوب تفهمه
والشعور بالرافة حياله ومن ثم البقاء في آخر الأمر على انسجام مع كروبه

وحاجاته وورطته القدسية. إن الموقف المعرفي لرينان من الإسلام هو، إذا، موقف تعرية له وإصدار حكم عليه، في حين أن موقف ماسينيون موقف الاحتضان والتقارب الودي. فما كان أي منهما ليؤكد بأن من الممكن للإسلام أن يكون موضوعاً للدراسة أمام الدارس الأوروبي، باعتبار أنهما يفترضان بدهشة أن الدراسة المعمقة تحل كل العقبات، وتيسر احتياز كل الأشياء، ويمكنها تصوير أي شيء، بالحكم النقاد والنبد بالنسبة لرينان، وبالرأفة الودود بالنسبة لماسينيون.

إن ما هو على أوثق ارتباط بالموضوع بالنسبة لكل من يحاول أن يفهم نقدياً جوهر الاستشراق الحديث هو أن المرء لمواجهة في قراءة رينان عقلاً سيرا قادراً على الإتيان بكل أنواع الفروق الدقيقة، ورجلاً يتجسد مشروعه الرئيسي في طي صفحة الإسلام. وإن رينان، لا الإسلام، هو الذي يخلف المرء في خاتمة المطاف طبعاً وبحوزته الانطباع عن شيء محدود وسطحي وغير حماسي. والعكس هو الصحيح عن ماسينيون الذي سأل في بقية هذه المقالة أن أشير إلى بعض الطرائق التي يتحدى بها هذا المتبحر العظيم التحليل الروتيني، والذي يمكن اعتباره أيضاً جزءاً من الاستشراق. ففي عمله، الذي يغطي تقريباً الستين سنة الأولى من هذا القرن، يجد القارئ تجسيدا لا لمجرد تلك البانوراما الهائلة للثقافة الفكرية الفرنسية وحسب (في نسختها الكاثوليكية الرفيعة)، بل يجد أيضاً أعظم المشكلات الكامنة في الاجتياح الاستعماري وفي الانسحاب الاستعماري. وعلاوة على ذلك فإن ماسينيون يعالج أمورا معقدة كحركة الإصلاح في الإسلام، والعلاقة بين الإسلام والمسيحية والمجاهدة بين العلم والوحي وعلم اللغة والأنثروبولوجيا، ومواجهة التحليل النفسي للفيلولوجيا والدين والإيمان، ويكشف قبل هذا وذلك عن تلك الصراعات التي يخوضها عقل مصقول وقوي إلى أبعد الحدود إبان تعامله مع معظم مؤسسات الإيمان ومع الثقافة التقليدية والحديثة سواء بسواء، وهو في غمرة نشاطه الدائب في الحكومة والأكاديمية والكنيسة.

فماسينيون هو النقيض الحقيقي لرينان في مسألة الوحي. إذ في الوقت الذي يتحدث فيه رينان ويكتب بعد أن كان قد قرر سلفاً أن الوحي لم يعد يتعارض مع الحداثة، فإن مجمل الحياة المملكية لماسينيون تنبثق من قلب لحظة وهي في عام 1907. وهاكم هنا كيف يصف تلك اللحظة بلغة إنكليزية طريفة ومغلوبة بيد أنها مثيرة للأشجان إلى حد ما:

بعد دراستي السنسكريتية (ومخطوطات آنفور) عمدت لدراسة

العربية والبلدان المسلمة، وسافرت طيلة سنوات على تخوم الصحراء العربية في أفريقيا وآسيا، وخضت كما يجب غمار صراعات عديدة، وعلى حين غرة داهمني نور الوحي. ومع أنني كنت متخفياً ووقعت ضحية الأسر على تخوم الصحراء وحقول الأرز في العراق، فما كان بمقدوري أن أتخلص من ضربة الشمس عند الظهيرة والحفاظ في الوقت نفسه على الومضات الخفيفة عند الفجر لتلك الأساطير الشعبية السلفية. وفضلاً عن ذلك عادت هذه الأساطير الشعبية حية في ذاكرتي حين اكتشفت في الإسلام رموزاً دينية مماثلة للثقافة التقليدية عند الفلاحين، وخاصة في إسلام بلدان الرياح الموسمية الممتدة من الجزيرة العربية ذات البخور إلى إندونيسيا ذات القوابل (23).

هذا مکتوب في عام 1959، أي قبل وفاته بثلاث سنوات، فمسينون يربط تلك الخبرة بالتبجيل المفاجئ الذي يحل به أبوه الفن الياباني في عام 1890، ذلك التبجيل الذي صار يشعر، على أثره، بنوع من التوقير تجاه الورق الذي كانت التصاویر منقوشة عليه. إن ما كان عليه الورق بالنسبة للأب صارت عليه اللغة بالنسبة للإبن. "إن الكلام للبشري ما هو إلا نداء شخصي يبرز إلى الوجود كي يخرجنا من أنفسنا، من بلادنا، من تربتنا، وليذهب بنا باتجاه الحب" (24). وهنالك شيء من التماثل لكلا مظهري هذه الخبرة في الاكتشاف الثاني الذي اكتشف فيه مارسيل "فرانسوا لوشامبي" لجورج صائد في مكتبة غورمانس، حوالي نهاية "الزمن الموجود" لبروست. إن دمجا لا إراديا لوضعين منفصلين يجتث بلمح البصر على ما يبدو كروب المسافة والزمان والهوية. فما يلهمه ماسينون الكهل هو الهوية المادية لعمله وللفن الياباني، إذ كان بالمناسبة نحاسا. ولكن ما يعطاه الابن في الوحي يأتيه مباشرة من الكلمة المنطوقة، علاوة على أن مهمته كفيولوجي تتمثل في أن يرى كيف أن للنصوص في لغة أجنبية تتضمن ذلك الحضور المقدس الذي تمثله أية لفظة في هذه اللغة، فضلا عن شهادتها على وجوده.

ولكن ماسينون ليس مشوقا لمفكر حديث لمجرد أن وحيا تسنى إليه وتذكروه من ثم في عمله. ويمكننا أن نقول أن ماسينون كان، إن أعننا صياغة قول سارتر عن فاليري، ذلك الرجل الذي كانت له حياة روحية غنية، ولكن ليس كل من لديه حياة روحية غنية يكون صنو ماسينون، فالسؤال عما يعطي حياته المسلكية قوتها الراسخة هويتها البيئة من البداية حتى النهاية يمكن الإجابة عليه بعبارات فكرية.

ويمكننا أن نقول، لا بمقصد تبسيط ماسينون أو الاستخفاف برأيه، أن اللغة والثقافة إن كانتا جديرتين بالمعالجة فيلولوجيا في منظور زمني كمظهرين لدراسة رموز الحقب التاريخية، كما يرى رينان، فإن مشكلات اللغة ومشكلات المهمة الفيلولوجية موضع دراسة ماسينون في صميم منظور مكاني "spatial" كمظهرين لدراسة المسافات والتمايز الجغرافي وكتنات مكانية معزولة بعضها عن بعض بصنع ما يفرض على الدارس أن تكون مهمته رسم خريطته بالدقة الممكنة، والانتصار عليه بحدود بطريقة أو بأخرى. فالتنظيم الكامن في العمل المترامي الأطراف لماسينون هو الحقيقة الكلية للوجود للمسافة، حقيقة تواجد وحدات منفصلة حتى في لحظة الوحي، وبكلمات أخرى يحاول ماسينون أن يختبر أساسا المسافة بين الإسلام والمسيحية كشكل مختلف عن المسافة بين الإنسان والله أو بين الكلمة والروح.

وهكذا لقد تلخص الإسلام لا كشيء بحد ذاته بمنتهى البساطة، بل كظاهرة متميزة، كشيء موضع الشعور به في الجزيرة العربية وإندونيسيا ومراكش، ولكن لا في فرنسا أو في إنكلترا على سبيل المثال. ولقد حاول المارميه، بالطريقة نفسها تقريبا، فهم اللغة كتفاعل بين الأسود والأبيض، كما أن بروسيت حاول استنباط طريقة لتفويض المسافة بين الماضي والحاضر، وذلك بعد أن اختبر تماما المسافة بينهما وحافظ على هوية الإثنين. إن منهج ماسينون لا ينبثق عن العادة المسيحية، عادة للشهادة والرأفة، وحسب، لا بل وينبثق أيضا عن علم جمال رمزية مؤخر القرن التاسع عشر، تلك الرمزية التي يتعايش فيها شيء في اللغة، مع غيابه، والتي فيها وضع الأشياء في مواضعها ونزعها منها لعبة المبادلات التي تلعبها - هما ما تجسدهما اللغة.

هنالك أمثلة عديدة عن هذا في عمل ماسينون، إلى ذلك الحد الذي يجعل تكرير بعضها يقدم فكرة كاملة عن هذا الإجراء، وإن اهتمامه بالحلاج لمثل من أوضح الأمثلة بالتأكيد باعتبار أن الحلاج هو الشخصية الرئيسية القوية جدا في الأعمال الكاملة لماسينون. لقد كان منصور الحلاج قديما مسلما بغداديا في القرن العاشر كان مصيره الاستشهاد لأنه تجرأ لا على الاقتراب مباشرة من الله وحسب بل ولأنه تحدث عن نفسه باعتباره الحقيقة أيضا، كنوع من أنواع التجسد المسيحي الشامل. فلا لأن الحلاج نفسه جسد مثلا من أمثلة استبدال شيء بشيء آخر في رجل واحد نفسه (البشري والمقدس كقول الحلاج أنا الحق)، بل لأن خبرات الحلاج الإسلامية تتماثل مع التصوفات المسيحية الأوروبية على الرغم

من ابتعادها عنها مسافة شاسعة. وضمن هذا السياق هنالك "الخبرة الصوفية ونماذج النهج الأدبي" (1927) حيث يقارن ماسينون بين التقنيات اللفظية لكتاب أوربيين من أمثال إكارت والقديس جون للصليب وكلوديل، وبين تقنيات الشعراء المسلمين المتكفين، ومن الجدير بالذكر بخصوص هذه المقارنات هو أنها لا تبين التشابهات في التعبيرات وحسب، لا بل وتبين أيضا أنها دقيقة ومحكمة على الرغم من "تمايز" الظروف الجغرافية الفاصلة فيما بينها. وإن ماسينون ليحافظ، حتى في تحليلاته للمواجهات الصوفية الأوروبية والمشرقية مع المقدس، على ما كتبت دعوته بورطته في دراسة الرموز: إذ إن اهتمامه بالتنشئة الكامل الذي يتشبهه الإنسان بالله لأكل من اهتمامه بالصراع الباطني بين الإنسان والله وبين الإنسان والإنسان، صراعا يغامر فيه الإنسان بفقدان تطابقه مع الله.

إن التاريخ مؤلف، كما يقول ماسينون، من سلاسل مشاهدات فردية متناثرة هنا وهناك في طول وعرض أوربا والمشرق حيث يشفع بعضها لبعض وتلويح واحدها مناب الأخرى، فالمبادلة تعني ضمنا سلسلة متواصلة من التبادل الكوار إلى ما لانهاية له، ألا وهي تلك السلسلة التي يوجد فيها شيء قادر على الحصول محل غيره بشكل مستقيم. ولقد كان الإسلام، بالنسبة لماسينون، بمثابة الشيء الذي، على الرغم من ظهور الحلاج وأمثاله من حين إلى حين وعلى الرغم من كونه ديناً إبراهيمياً، من الممكن وصفه بأنه البديل الناقص للمسيحية في الشرق. فماسينون كان يرى أن الإسلام والمسيحية يتبادلان عملية للزحزحة فيما بين بعضهما بعضاً، وأن هوية الإسلام تكمن في مقاومته للتجسيد المسيحي وصلابة موقفه إزاء ذلك للتجسيد. ولما كان الأمر على هذا النحو فقد جذب الإسلام إليه وقاوم الإنسان المسيحي في صميمه، على الرغم من أنه كان يتصور -وهنا ممكن العبقرية الفذة عند هذا الرجل- عمله الفيلولوجي علماً رؤوفاً كونه يفسح مجالاً للإسلام والمسيحية أن يدنو واحدهما من الآخر. ولأن يحل محله، مع بقاءهما منفصلين لندبومة حلول واحدهما محل الآخر. وعلاوة على ذلك فإن المجموعة الخاصة التي وطد أركانها للعبادة دعيت بـ "المجموعة الدينية البدلية" التي تشير "نصوص الفرائض" فيها إلى أن "البدلية تستوجب النفاذ إلى الأعماق نفاذاً يتأتى عن اللوصل بين الأعماق وبين العناية لفاتكة بحياة الحركات وبين الأجيال المسلمة ماضياً وحاضراً (25).

إن ما يكمن خلف فكرة للمبادلة هو النقيضة الموجودة أبداً بين الشينيين البدليين لبعضهما بعضاً، فالمسيح كقربان ما هو بمنتهى الجلاء إلا البديل الأسمى

لكونه ضحية قربانية عن البشر أجمعين ولكونه ابن الله فسي أن واحد معاً. فالمسيحية كمنظومة دينية، كطقوس دينية، كلغة، مبنية من صميم تلك النقيضة الجوهرية. وإن صرامة منهج ماسينون لصرامة تنتطح لنقل هذه النقيضة والمبادلة الدينية إلى ميدان اللغات ومن هناك إلى العربية والإسلام.

فـ"اللغة" حج وترحزح روحي وذلك لأننا لا نحبك اللغة إلا لكي
نتمكن من الخروج من أنفسنا صوب آخر ما. ولكي نستحضر وهذا
الآخر إليها غائبا، الشخص الثالث، "الغائب" كما ينعث النحاة العرب
الله. ونحن نفعل هذا الشيء بغية اكتشاف كل هذه الكينونات ومطابقة
الواحدة منها مع كل واحدة أخرى. فهذا ما يمكننا من نقل مشاهدتنا
إلى الله، لأن الله هو الحقيقة بعد أن تقبلناه بمقتضى موافقة القلب
على ذلك، وإن هذا الوجود، أو الكون (be) ، مذكور ثماني مرات في
القرآن تعبيراً فيها كلها عن "كلمة الله (العقل)، ويسوع بن مريم" ويوم
الدين (26).

إن ماسينون يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ويستشهد هذه المرة بالارميه.
فالكلمات تدل بمعنى ما، كما يقول، على غياب "maanque" ، بيد أن أهمية اللغة
المنطوقة في العربية هي أنها (شهادة)، وإذا اشتد بنا المسار إلى شكلها النحوي
الأخير فتعني (الشهيد). فللكي تشهد يعني أن تتكلم، وأن تتكلم يعني أن تخرج من
نفسك صوب آخر، أن ترحزح الذات بغية إيواء آخر، أي نقيضك وضيغفك، لا
بل وحتى إنساناً آخر غائبا ممن غيابه يناقض حضورك أنت. ومن سخرية
الأقدار أنك لن تستطيع البتة أن تتلاقى مع الآخر: فشهادتك تستطيع في أحسن
الأحوال أن تؤوي الآخر، وهذا هو بالطبع ما فعله اللغة، وهو نقيضة الحضور
والغياب باستثناء أن الذات، في حالة "الشهيد"، تمحي كرمي للآخر الذي يصير
من جراء محبة الشهيد أكثر بعداء، كأننا أكثر أخرى مما كان عليه من قبل. وهذه
هي التضحية الأسمى، الجلال الأسمى، والنقيضة الأسمى بالطبع: إنها الخزي
البشري والحب القنسي، وهي النقاء الممزق "déchirante pureté" لمنصور
الحلاج الذي كان انتهاكه الحرمات يتمثل في أنه تجاسر على تجاوز الإسلام
والانطلاق باتجاه المسيحية والله. وكما عبر عن هذه الحالة ببيردو فوكو بقوله
"حين يختار الله شهيداً، حتى في أكثر الميادين تواضعاً، فإن الله يحول شكل ذلك
الشهيد إلى إنسان ما، إنسان يبغضه الآخرون ويعجزون عن إدراكه" (27).

فكل كتابة ماسينون برمتها تشكل كوكبة من الصور حول هذه الأفكار.

فاللغة العربية عالم مغلق فيه بالتأكيد عدد من النجوم، وعالم ما أن يدخله المدارس حتى يجد نفسه في موطنه ومستبعدا عن عالمه الخاص (28). وهكذا فثمة زوج مركزي من الصور هو صورة للضيف وصورة المضيف. لاحظوا كيف أن هنالك دائما نقیضة تستوجب المواجهة وقطبهاا ومسحان للمرء أن يقطع المسافة من اللغة إلى الدين وأن يعود أدراجه مرة ثانية: من العربية إلى الفرنسية، من الإسلام إلى المسيحية، ومن ثم عود على بدء مرة أخرى. وفي صميم كل قطب من النقیضة هنالك المزيد من النقیضات - ففي العربية على سبيل المثال، هنالك فروق موضحة، وهي الفروق التي تعمق الانفصال، فمسينون يسم العربية بأنها أساسا لغة للتركيز والانفصال التي حروفها الساكنة على السطر بمثابة الجسد، في حين أن أحرف العلة فوق السطر أو تحت السطر بمثابة الروح، وما ذلك الوسم إلا جزء من النقیضة الأصلية عن التناوب بين الحضور والغياب. وإن الخبرات والشعائر الدينية التي يوليها اهتمامه على وجه التخصيص (كالمباهلة مثلا)، تكرر أيضا طقس المبادلة والمقاومة.

وعلى نحو مماثل فإن أسلوب ماسينون، وبفلس مقدار موضوعه، لأسلوب منقطع ومبتور - وقد كان بكل تأكيد واحدا من الأساليب الفرنسية العظيمة في ذلك القرن - وكأنه كان يمتنى على الدوام تجسيد البعد وتناوب الحضور والغياب، ومفارقة الرأفة والتنفير، وموضوع الإيواء والاستبعاد، والوقار والعار، والصلاة الابتدائية والحب الشفوق، وقبل هذا وذاك نجد عند ماسينون التناوب المتواصل للبعد والقرب بين الإسلام والمسيحية بحيث أن عمله كان يجسد على الدوام الفكرة الأساسية للمبادلة، للجنب والنبذ نفسيهما. ولذلك فشكل صلاة الابتهاال ضمن ماسينون عمله الفلسفي فكرة للتضحية للرحيمة البديلة، التي صيغتها المسيحية هي بالمطلع آلام المسيح، والتي صيغتها اليونانية القديمة هي ما تدعى "pharmakos"، في حين أن صيغتها الإسلامية هي الأبدال.

ومن الممكن أن تكون أفكار ماسينون عن التضحية قد جاءت من جوزيف دوميسر ومن ألفريد لويسي، بيد أنه خلق على تلك الأفكار صيغته المميزة. فلئن كانت الكلمة حضورا وغيابا في آن واحد معا فإن بوسع المرء أن يقول أيضا أن الشخص الذي يعاني الآلام نيابة عن الجماعة، والذي معاناته تعود لما يدعوه ماسينون بـ "تحول الألم إلى رأفة" لهو في آن واحد معا الشر كله والخير كله، والضحية والظالم والأجنبي والمواطن، والمنبوذ، والضيف والمضيف المقبول، والحضور والغياب. فطيلة حياته المسلكية كان ماسينون ملهما بمفتهى الفاعلية

لا بالإسلام وحده بل وأيضا بالمعنيين والشهداء واللاجئين والضحايا وبالعمال
المغتربين، حتى في الوقت الذي كان فيه دارسا عظيما للغة وقارئا عظيما
لنصوص الصعبة ومفسرا عظيما للأديان الأخرى، وشخصية عامة مرموقة
جدا. فالإسلام والعربية يثيران في نفسه للرافة للمسيحية التي حاول، على نقبض
أي مستشرق آخر من ذلك للقرن، أن يقلبها إلى تفهم نيق لهما كليهما. ولقد قال
في إحدى المناسبات أن معظم الفيلولوجيين في القرن التاسع عشر خلصوا إلى
مقت اللغات التي درسوها، في حين أن مهمته الفيلولوجية انطلقت، على نقبض
مهمة رينان، من الرغبة بعدم تكرار ذلك المقت وتحويل التفسير إلى محبة.

ولا يزال هناك شيء عجيب حيال خليط فطين جدا في هذا الرجل الشتر
ثروة مذهلة فياضة في معظم الأحيان بالخصاب العقلي، وبالتركيز على الشهادة،
على وصمات العار، على المعاناة المجانية، على الحجاج اليائسين، على الموت،
على الصحاري، على السجون، وعلى التنسك، وعلى الغياب والظلام. وإن إرث
هوسمانز، عراب ماسينون، لهو أكثر من فضولي فيه. فذاك بورك مصيب حين
يقول أن ماسينون سار بالاستشراق إلى أقصى حد ممكن، وبفلس تلك الطريقة
التي سار بها هيغل بالفلسفة إلى حدودها المطلقة، ومصيب أيضا حين يقترح أن
تعلق ماسينون بإبراهيم كأول سامي يجب إعادة التوازن إليه بجرعة قوية من
هيراقليطس (29). إن ماسينون نفسه كان مدركا تماما لتحريره الاستشراق من
القيود التي فرضها عليه رينان. ولقد أشار مرات عديدة إلى تلك القيود وعبر عن
معارضته لتزمت ذلك الرجل عرقيا وعقلانيا، حتى إنه اشتط في كراهيته له إلى
الحد الذي جعله يصادق حفيد رينان، إيرنست بيشاري، المتصوف والمعادي
للنزعة الرينانية.

إن رينان وماسينون هما قطبا التعارض في ميدان الاستشراق: فرينان هو
الحكم الفيلولوجي والدارس الفرنسي للذي يعن النظر في أديان ذات مرتبة دنيا
كالإسلام نظرة طافحة بالاحتقار، والذي يتحدث استنادا لا على سلطة أوربي
علمي وحسب بل وعلى سلطة مؤسسة ثقافية عظيمة، في حين أن ماسينون هو
الضيف الفيلولوجي والمساقر الروحي الفذ الذي - إن استعملنا كلمات جيرارد
مانلي هويكينز في وصف دونس سكوتس- ما عنت على باله أدنى فكرة لنفسه
خيطة من حبيكة الحضارة الإسلامية، وللذي أنجبه الغرب.

ثمة تعليق نقدي أخير يجب طرحه. أضرب من المبالغة أن نقول أن رينان

وماسينيون، كمستشرقين، كنفيزيين وخصمين بطريقة ما، يمكن اعتبارهما أيضا بديلين أحدهما للآخر؟ إن منطلق عمل رينان لهو بالطبع الاختلاف -أي خلاقات رينان مع الدين ومع الشرق. ومنطلق عمل ماسينيون هو الاختلاف أيضا، بيد أنه أضاف للرأفة إليه -رأفته المسيحية على الإسلام التي جاءت، كما أخبره فوكسو في عام 1913، "من المجابهة مع هؤلاء المسلمين الذين فرض الله علينا علينا ثمة واجبات خاصة تجاههم" (30) ولكن بمقدار ما يقبل هذان الرجلان كلامهما ذلك الحد الفاصل بين الشرق والغرب الذي لبتى عليه الاستشراق كفرع مستتير من فروع المعرفة، فإن من الممكن اعتبارهما بديلين إحداهما للآخر، وجهين مختلفين لعملة واحدة، فكلاهما يؤيدان عملهما ضمن ذلك المبنى الذي ندعوه بالدراسات الاستشرافية، والذي يسلم كلا الرجلين جدلا أن الثقافة الأوربية/ الفرنسية قد أناطته بهما والذي أدى عملهما إلى تعزيزه. إن السؤال المطروح إن وضعنا عمل هذا قبالة عمل ذاك هو السؤال عينه الذي لا يستطيع الاستشراق طرحه فعلا، ناهيك عن إجابته عليه - ألا وهو مسألة الشرق. حقيقة وجوده الطاغية لكل من رينان وماسينيون كانت مبعث رفض الأول له ومبعث المحاولات المتواصلة للثاني لإنقاذ الإسلام من نفسه، ولكن ولا في حالة من كلتا هاتين الحالتين كان بوسع المستشرق أن ينظر بالفعل إلى نفسه نظرة نقدية أو أن ينظر إلى ميدانه بحين النقد وبمنظور دنيوي برمته، فسي حين أن الأسئلة الهامة الأخرى - عن الجهد البشري، عن الملطة، عن الرجال والنساء في المجتمع - كان من الممكن طرحها والعناية بها.

وعلى الوضع الذي هو عليه استشراق ماسينيون واستشراق رينان كعلم نقدي، من المفيد تطبيق الوصف الساخر الذي جاء به لوكاش: فكلاهما في "وضعية ذلك الناقد الخرافي الهندي الذي كان في مواجهة القصة القديمة القائلة أن العالم يستند على فيل. ومن ثم أطلق العنان للسؤال "النقدي" التالي: وعلى أي شيء يستند الفيل؟ وما أن يرد الجواب على أن الفيل يقف على سلحفاة حتى يعبر "النقد" علنا عن قناعته بالجواب. وإن من الواضح أنه حتى لو ثابر على إحكام أسئلة "نقدية" بمنتهى الجلاء لما تمكن إلا من تلقيق حيوان عجيب ثالث، ولما كان بوسعهم أن يكتشف الحل للمسألة الحقيقية" (31).



الخاتمة: النقد الديني

إن فكرة الشرق، شأنها شأن فكرة الغرب باعتبارها قطبا مناقضا لذلك القطب، قامت بدور اللجام لما كنت أدعوه بالنقد الديني.

فالاستشراق هو الخطاب المعتمد من "الشرق" والمعتمد عليه. والقول عن مثل هاتين الفكرتين الكبيرتين وعن خطابيهما أن لهما شيئا مشتركا مع الخطاب الديني يعني القول بأن كل واحدة منهما تؤدي دور المغلاق لكل ما هو بشري من استقصاء ونقد وجهد، إذعانا منهما لسلطان ما هو أكثر من البشري، الخارق للطبيعة، صاحب الأمر والنهي في الدنيا والآخرة. ولذلك فالدين يزودنا، كالثقافة، بنظم للسلطة وبمعايير للطقوس الدينية من تلك التي تخلص بشكل منتظم إلى فرض الخلع أو إلى اكتساب الأشياء. وهذا الأمر بدوره يفضي إلى عواطف جماعية منظمة من نوات النتائج المشبوبة فكريا واجتماعيا في أغلب الأحيان. فإصدار هذه النتائج على بقائها، وإصدار غيرها من الآثار الثقافية/ الدينية، يشتان أكثر مما ينبغي ضرورة توفر اليقين والتضامن الجماعي وحس الانتماء إلى جماعة لدى تلك المقومات التي تبدو أنها من المقومات الأساسية للحياة البشرية. وإن هذه الأشياء لأشياء مفيدة بالطبع في بعض الأحيان. ولكن لا يزال صحيحا أيضا أن الشيء الذي يتجه مؤلف دينوي- وهو الإحساس بالتاريخ وبالإنتاج البشري، علاوة على شيء من الشكوكية الصحية حيال مختلف أنواع الأوثان الرسمية التي تحظى بالتوقير من الثقافة والنظام سيكون مآله التقليل، إن لم يكن الحذف، من جراء الاستغاثات بذلك الشيء الذي لا يمكن التفكير من خلاله وشرحه إلا بإجماع الآراء والاستغاثات بالسلطة.

وهناك فرق كبير بين الشيء الذي وصفه فيكو في كتاب (الطمع الجديد) بعالم الأمم المعقد والتعدي و "العصبي" وبين الشيء الذي وسمه، على نحو مناقض، بأنه ميدان التاريخ المقدس.

وإن جوهر ذلك الفرق هو أن العالم الأول يبرز إلى الوجود ويتطور فسي اتجاهات شتى ويتحرك صوب عدد من التاوجعات، ويتداعى ليبدأ من ثم من جديد - وذلك كله بطرق يمكن تحريكها لأن المؤرخين، أو العلماء الجدد، بشر وبمقدورهم أن يعرفوا للتاريخ على أساس أنه من صنع للرجال والنساء. فالمعرفة تعني المبادرة لصنع شيء ما، كما قال فيكو، وما تستطيع الكائنات البشرية أن تعرفه لا يعدو أن يكون ما صنعه، أي، ذلك الشيء التاريخي والاجتماعي والديوي. ولما فيما يتعلق بالتاريخ المقدس فإنه من صنع الله ولذلك لا يمكن معرفته بالفعل، على الرغم من أن فيكو كان يحلم تمام العلم أن الله، في عصر موهوب بالقساوسة كعصره، كان الواجب يقضي باحترامه وتمجيده على رؤوس الأشهاد.

وفي زماننا هذا حدث تحول عجيب جعل العالم الديوي -ولا سيما الجهد البشري الذي يدأب على إنتاج النصوص الأدبية- يكشف عن نفسه على أنه ليس بشريا خالصا وليس من الممكن إدراكه تماما من منطلق بشري فقط، والسبب من هو ببساطة أن هذا التحول هو نتيجة اللاعقلانية (على الرغم من وجود فيض من ذلك الشيء) ونتيجة تبسيط مفرط، إذ إن النظرة الديوية البحتة إلى الواقع ليست بالتأكيد ضمانا لا ضد هذا ولا ضد ذلك. والأقرب إلى المنطق هو الزيادة المفرطة في عدد الاستغاثات بالسامي على البشري، بالمجرد الغامض، بالمقدس، بالمفزع والمري. فكما أسلفت القول، إن تلك التعميمات الضخمة الزائدة عن المعقول من مثل الشرق أو الإسلام أو الشيوعية أو الإرهاب تلعب دورا متزايدا جدا في صيغ "الأخر" بالصيغة اللاهوتية المانوية المعاصرة، ولأن هذا التزايد لدلالة عن مدى قوة التأثير الذي أثره الخطاب الديني على ذلك الخطاب المتعلق بالعالم التاريخي الديوي.

ولكن الدين عاد بطرق مختلفة، وعلى أوضاع ما يكون في أعمال بعض الصناديد الديويين السابقين (من أمثال دانيال بيل ووليام باريت) ممن يبدو إليهم الآن أن العالم الاجتماعي/ التاريخي لرجال ونساء حقيقيين صلب بأمر الحاجة للمتسكين الديني. فهذا المزاج الجديد يشبه من حيث الظاهر سولو أنه نقبضها تماما- طوباوية إيرنست بلوش الذي كان عمله عبارة عن محاولة لمسح الحماسة الاجتماعية الكامنة في النزعة السلفية إلى واقعة يومية. وإن ما يتبينه المرء في هذه الأيام هو الدين كنتيجة للإتهام والجزاء والإحباط: فشكلا في النقد، نظريا وتطبيقيا معا، عبارة عن تشكيلة من مثل التفكير والتردد والمفارقة المقرونة كلها

بالحاح ملحوظ على مناشدة السحر أو الطقوس الدينية أو النصوص المقدسة. وحين ترى زمرة من النقاد الناقضين الذين ينشرون للكتب الضخمة تحت عناوين من أمثال "منشأ السرية، المستور العظيم، القبائلية والنقد، العنف والمقدس، التفكير واللاهوت، تترك لك في حضرة توجه هام. إن عدد الأفكار النقدية السائدة التي جوهرها لا يدعو أن يكون نسخة عن نظرية عتيقة من البشري والظرفي ليزيد في التوكيد على هذا التوجه.

وحين القراءات الرجعية لنقاد ونظريات نقدية من الماضي - كالتداول الراهن لوالتر بنيامين لا كماركسي بل كباطني مستور، أو لنسخ عن تلك المواقف الراديكالية الناشطة كالماركسية أو الدعوة للمساواة بين الجنسين أو التحليل النفسي التي تعطي مقام الخاص والمشعوز على مقام العام والاجتماعي - يجب النظر إليها على أنها جزء من ذلك التحول العجيب الذي يتحوّله الاتجاه صوب الأديان. وما ذلك التصور الذي جاء به مارشال ماك لوهان عن فردوس تكنولوجيا وما يلزمه من "عودة إلى حياة البداوة" كما يقول، إلا نذير هام لهذا الجنوح الديني المفرط والعشوائي أساسا. فهذا كله بقضيه وقضيضه يعبر علنا، على ما أظن، عن تفضيل مطلق للحماية المضمونة التي توفرها منظومات الإيمان (مهما كانت خصوصيتها) ولا يعبر عن نشاط نقدي أو وعي نقدي في الوقت نفسه.

إن تكلفة هذا الإنجراف، الذي بدأ قبل أربعة عقود خلت في (النقد الجديد) وما يعيش فيه من نزعة جمالية لا تمت بصلة للتاريخ ودينية بشكل فاضح، لتكلفة بغضه إن عنت على البال، وهناك كثر من المفردات الخاصة والثابتة التي عدد عديد منها مستغرق على الفهم، وغامض عامدا متعمدا وغير منطقي بكل تقصد. وقلة من الناس ممن يستخدمون هذه المفردات اليوم قد يجدون أن بمقدورهم الموافقة مع رولان بارت على أن منظومة لغة خاصة تتزلق غالب الأحيان نحو "توع من التبسيط والاستهزاء":

وهناك شيء من هذا القبول بكل تأكيد في خطاب الاستشراق، في التفكير وفي السيميوطيقا سواء بسواء.

وإننا نجد أمامنا اليوم، بدلا من نفاذ الإدراك والتقييم، حيزا مكثفا من الجهد الفكري، فضلا عن أن تلك الموضوعات المدروسة، وقد صارت ضحية الإفراط في استبعاد العنصر البشري، باتت تستحوذ على اهتمام النقاد، في حين أن المداولات الفكرية صارت أشبه ما يكون بحوار الطرشان في غرف ضيقة. وأما

ثالثة الأتلفى فتكمن في ذلك التشابه المتزايد بين المحافظين الجدد السياسيين الصرحاء وبين النقاد الميالين للتدين ممن لا تتيصر، لكلا الفريقين، خصخصة الحياة الاجتماعية والخطاب الثقافي إلا من خلال الإيمان ببازار شبه ديني وديع الطابع. وهكذا فإن النقد، بعد نكوصه على عقبيه، يرفض أن يرى وشائجه مع العالم السياسي الذي يعمل في خدمته، ربما عن قصد وربما عن غير قصد. فالناقد الحديث أضحي، بعد أن كان مفكراً ذات مرة، رجل دين بأسوأ ما تعنيه هذه الكلمة.

وأما السؤال عن الكيفية التي من الممكن أن يعود بها خطاب النقد كلهم إلى مشروع دنيوي حقيقي فهو من أخطر الأسئلة، على ما يبدو لي، التي يمكن أن يطرحها النقد بعضهم على بعض في هذه الآونة.



المحتويات

358.....	مقدمة النقد الأدبي
358.....	1- العالم والنص والناقد
358.....	2- سويغت: الموضوعي
358.....	3- سويغت المفكر
358.....	4- كولراد: سرد الحكايات
358.....	5- عن التكرار
358.....	6- عن الأصالة
171.....	7- الدروب المطروقة والمهجورة في النقد المعاصر
193.....	8- تأملات في النقد الأدبي "اليساري" الأمريكي
218.....	9- النقد بين الثقافة والمنظومة
276.....	10- النظرية المهاجرة
303.....	11- رمون شواب ورومانسية الأفكار
327.....	12- الإسلام والفيلولوجيا والثقافة الفرنسية: رينان وماسينون
352.....	الخاتمة: النقد الديني

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

العالم والنص والناقد = The world the text and the critic / ادوارد

سعيد؛ ترجمة عبد الكريم محفوظ - دمشق: اتحاد الكتاب العرب،

2000 - 357 ص؛ 25 سم.

2- العنوان

1- 809 م ع ي ع

4- سعيد

3- العنوان الموازي

مكتبة الأسد

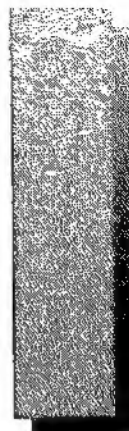
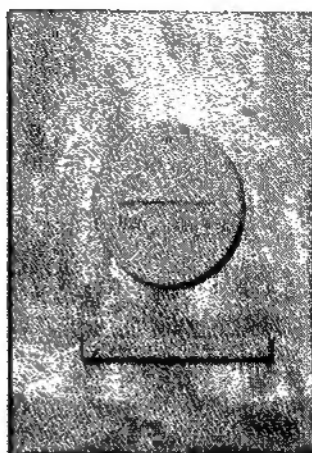
ع- 2000/4/663



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina





هذا الكتاب

هذا الكتاب

دراسات شاملة وواسعة وصيقة في الأدب العالمي تلمس حاجة ماسة لدى القارئ العربي العادي والمتخصص في الأدب والفن وهي إضافة إلى ذلك دفاع عن الثقافة العربية، كما أنها تقوم بتقصيص العالم النديوي والمشكلات الخاصة التي تتطور النظرية النقدية المعاصرة في مواجهتها أو تجاهلها للمسائل المطروحة من قبل العالم النديوي، إضافة إلى معالجة مشكلة ما يحدث حين تحاول ثقافة أن تلتهم ثقافة أخرى، أو أن تهيم عليها أو أن تقتصبها حين تجدها أضعف منها.

(٥٠٠) ل.س داخل القطر

(٦٠٠) ل.س في الوطن العربي